

# **Nora, en stereotyp kjønnsrolle, eller ”først og fremst et menneske” ?**

av Ida Elisabeth Richter Storsve



Instituttet for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo

Estetikk, hovedfordypning teatervitenskap

EST4594 - Tverrestetisk masteroppgave - teatervitenskap - 60 studiepoeng

vår 2014





### **Jeg ønsker å takke**

Min inspirerende lærer og gode, samvittighetsfulle veileder Live Hov på teatervitenskap,  
Universitetet i Oslo.

Mamma, Torild Storsve, som med kjærlig omsorg og omhyggelig perfeksjon har lest  
korrektur på den skrevne teksten.

Elen Egeland, for å ha skapt det kunstverket som plutselig passet riktig godt som  
masteroppgavens forsidebilde.

Marie Lav for teknisk hjelp og support.

Paul Mattick Jr. for inspirasjon med artikkelen “Beautiful and Sublime: Gender Totemism in  
the Constitution of Art”.

Rollekarakteren Nora Helmer og hennes brudd med borgerlige, stereotype kjønnsroller. Uten  
hennes dramatiske valg ville ikke denne oppgaven vært til.

David og Becky, for all den lykke, kjærlighet og støtte dere gir meg hver eneste dag.



## Sammendrag

Denne masteroppgaven, “Nora, en stereotyp kjønnsrolle, eller ”først og fremst et menneske”, er en tverrestetisk studie av stereotyper, med hovedfordypning i teatervitenskap. Jeg skal her se nærmere på kjønnsstereotyper i kunsten og samfunnet på bakgrunn av Paul Mattick Jr.’s artikkel “Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art”. Ved å legge vekt på hvordan stereotypiske kvalitetstrekk knyttet til utpregede feminine og maskuline kategorier i samfunnet, har blitt brukt for å beskrive og kategorisere kunst opp gjennom århundrene helt fra antikkens tid, fremhever Mattick et interessant fenomen som kan bidra til å gi kunsten en viktig samfunnsmessig og politisk betydning. Påvirkningen mellom kunst og samfunn går nemlig begge veier, noe som betyr at konkrete kjønnsstereotyper i kunsten også kan ha bidratt til å utforme samfunnets syn på kvinner og menn.

Mitt kunstneriske undersøkelsesobjekt er Henrik Ibsens teaterstykket *Et dukkehjem* fra 1879, med rollekarakteren Nora Helmer i spissen. Dette er et drama som nettopp er berømt for å sette fokus på samfunnspolitikk og likestilling mellom kjønnene, men som samtidig også inneholder en interessant og mangfoldig kunstnerisk dimensjon, knyttet til tema, handling og sjanger. Av den grunn var det aktuelt å benytte både estetisk-, teatervitenskapelig- og kjønnsteori på en undersøkelse av Nora og *Et dukkehjem*. Kanskje kunne til og med et tverrestetiske perspektiv tilføre en ny dimensjon til forståelsen av Henrik Ibsens drama og rollekarakteren Nora, på tross av alle tidligere tekster og undersøkelser som behandler dette stykket, var min tanke.

Med denne ideen som utgangspunkt, ble oppgavens problemstilling: Kan karakteren Nora fra *Et dukkehjem* passe inn i utvalgte stereotypiske definisjoner? Jeg vil hevde at Noras rollekarakter kan passe inn i flere ulike stereotypiske kjønnsroller, både fra hennes egen, borgerlige samtid og stereotyper funnet i tverrestetisk filosofi fra forskjellige tidsaldre opp gjennom historien. Disse stereotypiene er både maskuline og feminine, lyse og mørke, tradisjonelle og moderne, og alle er de utpregede og står tydelig fram. Når Nora nettopp har blitt et slikt berømt symbol på frihet- og likestilling, vil jeg knytte dette til de utpregede stereotypiske kategoriene som jeg finner i stykket og ikke minst Noras dramatiske brudd med disse kategoriene i stykkets siste del. På den måten vil jeg kunne konkludere med at stykket *Et dukkehjem*s evige aktualitet og dets betydelige plass i teaterhistorien, nettopp kan knyttes til kjønnsstereotyper.



## Innholdsfortegnelse

Innledning.....	9
I. "Beautiful" og "Sublime"	
1. Prolog .....	14
2. Paul Mattick Jr. 's teorier om kategoriene "beautiful" og "sublime".....	21
II. "Beautiful"	
3. Teorier knyttet til kategorien "beautiful".....	28
4. Hustru, mor og hjem.....	38
5. Madonna.....	44
6. Den kvinnelige offerrollen .....	49
7. Den andre.....	52
8. En mannsrolle i krise.....	57
III. "Sublime"	
9. Teorier knyttet til kategorien "sublime".....	62
10. Den androgyne kvinnen.....	71
11. Den lille deilige Capripike .....	74
12. Gledespiken.....	77
13. "The new woman" og en drøm om utdannelse.....	80
14. "Bad sublime" .....	84
15. Fremtidens nye kjønnsrolle: "feminine sublime".....	90
IV. Stereotypienes fordeler og ulemper. Drøfting og analyse	
16. Kan <i>Et dukkehjems</i> stereotyper føre til dets universalitet?.....	97
Konklusjon.....	103
Litteraturliste.....	105





## Innledning

### Emne og problemstilling

Denne masteroppgaven, “Nora, en stereotyp kjønnsrolle, eller ”først og fremst et menneske”, er en tverrestetisk studie av stereotypier, med hovedfordypning i teatervitenskap. Jeg skal ta for meg ulike stereotypiske kjønnsroller, funnet i estetisk, teatervitenskapelig og feministisk filosofi, og analysere dem opp mot rollekarakteren Nora Helmer, slik hun blir beskrevet i Henrik Ibsens drama *Et dukkehjem* fra 1879. Deler av tittelen på oppgaven er hentet fra skuespillets siste scene, hvor Nora selv uttaler at hun først og fremst er et menneske. Hun mener med dette å si at mennesket Nora kommer før kvinne-, hustru- og morsrollene. En stereotyp defineres som et stivnet og forenklet mentalt bilde av et individ eller en gruppe mennesker som har noen felles karakteristiske eller stereotypiske kvaliteter, altså: ”En generalisert forestilling om hvordan en bestemt gruppe mennesker er ”<sup>1</sup>. Stereotypi, eller kjønnsstereotypi, er et kjernebegrep i masteroppgaven min som jeg skal diskutere mer utførlig i oppgavens avsluttende drøftingskapittel. Jeg har i denne oppgaven valgt å gjennomført bruke begrepsformen stereotypi og kjønnsstereotypi, men formen stereotyp finnes også på norsk og kan brukes for å forklare det samme fenomenet.

Med denne ideen som utgangspunkt, blir oppgavens problemstilling følgende: Kan karakteren Nora fra *Et dukkehjem* passe inn i utvalgte stereotypiske definisjoner? Jeg skal videre undersøke om stereotypiene i så fall vil kunne virke berikende eller bare innskrenkende på en undersøkelse av henne. Vil slike stereotypiske definisjoner påvirke forståelsen av Noras rollekarakter, og vil de bidra til at Nora og hennes handlinger fremstår i et nytt lys?

### Min utvalgte nøkkellitteratur, filosofisk teori og debatter

I masteroppgavens undersøkelse av rollekarakteren Nora og hennes potensielle kvinnelige stereotypier, dukker det raskt opp flere kritiske spørsmål av feministisk art, knyttet til fremstillingen av kjønn i kunst og kunstfilosofi. Flere av de teatervitenskapelige og estetiske tekstene jeg har valgt ut har også en feministisk tilnærming til stereotypier i kunsten, og kan på en eller annen måte sees som et tilskudd i en kjønnsdebatt. Av den grunn blir det, etter min mening, aktuelt å anvende feministisk filosofi i oppgavens undersøkelse og analyse i tillegg til teatervitenskapelig og estetisk filosofi. Mine utvalgte teorier favner vidt, og teoretikerne som

---

<sup>1</sup> <http://snl.no/stereotypi/psykologi> , sitert 10.10.2013.

jeg benytter meg av stammer fra flere ulike tidsperioder av verdenshistorien. Noen av teoretikerne kan knyttes til Henrik Ibsens egen tid, som for eksempel John Stuart Mill, andre levde før Ibsen, som Mary Wollstonecraft og de mannlige 1700-talls teoretikerne Edmund Burke, Jean-Jacques Rousseau, G W F Hegel og Immanuel Kant. Atter andre teoretikere levde i tiden etter Ibsen, som Simone de Beauvoir. Oppgavens filosofiske teori spenner altså over en tidsperiode på over 300 år.

Bakgrunnen for at jeg har valgt å bruke teori som stammer fra ulike perioder av historien, skyldes *Et dukkehjem*s universelle, evig aktuelle tematikk. Denne tematikken omhandler blant annet konflikten mellom idealer og virkelighet, mellom det å være seg selv eller ikke, mellom løgn og sannhet og ikke minst mellom frihet og påtvungne grenser. Mine utvalgte tekster drøfter derfor alle, på tross av de ulike tidsperiodene de stammer fra, den samme universelle identitets-problematikken. Alle de ovenfor nevnte viktigste temaene i *Et dukkehjem* kan, slik jeg ser det, knyttes til stereotypier. Selv om kjønnsstereotypier kanskje var ekstra tydelig tilstede i Henrik Ibsens borgerlige samfunn på 1800-tallet, er både stereotypier og temaer av denne art gjeldende til alle tider. De er universelle, går ikke ut på dato, men opptar mennesker og teoretikere like mye i dag som på Ibsens egen tid. På den måten mener jeg at Noras drama på samme tid som det skildrer en konkret, borgerlig kvinnes kamp for individuell livsutfoldelse, også drøfter et universelt, menneskelig behov for å være seg selv fullt ut og leve et ubegrenset liv i frihet.

Jeg ønsker i masteroppgaven å gi et mest mulig utfyllende bilde av Noras rollefigur og hennes ulike stereotypiske kjønnsroller. Dette mener jeg best å kunne gjøre gjennom nettopp å bruke teorier fra ulike tidsperioder og fra de ulike fagområdene, estetikk, teatervitenskap og kjønnsstudier. Jeg vil hevde at de utvalgte teoriene alle bringer med seg relevante elementer fra sin egen tid og fra sitt eget fagfelt, elementer som kan tilføre oppgavens undersøkelse unike og berikende perspektiver.

Videre følger en kort presentasjon av de nøkkelbegrepene og stereotypiene som jeg i oppgavens kapitler ønsker å analysere rollekarakteren Nora Helmer opp imot: Paul Mattick Jr. og Edmund Burkes ”beautiful” og ”sublime”, den tradisjonelle, borgerlige hustru- og morsrollen, slik den blir beskrevet av blant andre John Stuart Mill og Egil Törnqvist, den idealiserte Madonna-skikkelse beskrevet av Toril Moi og Margareta Wirmark, den kvinnelige offerrollen, slik den samme Wirmark beskriver henne, Simone de Beauvoirs ide om kvinnen som objektet ”den andre”, Terry Sin-han Yips ”den androgyne kvinnen”. Live Hov og Lesley Ferris uavhengige og moderne kvinneskikkelse ”The new woman”, Jean-Jacques Rousseaus og Joan Templetons ide om den negative, ustabile kvinneskikkelsen ”bad sublime” og Mary

Wollstonecrafts framtidskvinne “feminine sublime”. Dessuten undersøker jeg stereotypier som kommer til uttrykk i selve skuespillerteksten: *Et dukkehjem*s egen Torvald Helmers fantasi om ”den tarantelladansende capripiken”, og ikke minst Torvald og Doktor Ranks ”gledespike”.

Jeg mener at undersøkelsen av Nora og hennes ulike kjønnsroller også nødvendiggjør at Torvald Helmer, Noras ektemann, trekkes inn, slik at også mannens rolle får en plass i analysen. Av den grunn vier jeg et eget kapittel til Torvald, hvor jeg skal drøfte mannlige stereotypier og Chengzhou He og Anna Lena Lindbergs ide om ”en mannsrolle i krise”. Jeg håper derved å kunne få et mer helhetlig svar på hva kjønnsstereotyper eventuelt gjør med Nora og Torvalds borgerlige ekteskap fra slutten av 1800-tallet.

## Metode

I arbeidet med min masteroppgaven skal jeg benytte meg av arbeidsmetoden “Overføring av teori”. Dette er det fjerde punktet på oversikten som står oppført på programsiden til Estetikk-EST4594, om hvordan man kan arbeide tverrestetisk. Dette betyr at jeg skal analysere et estetisk objekt innenfor en spesifikk kunst- eller uttrykksform, i denne oppgaven teaterstykket *Et dukkehjem*. *Et dukkehjem* og rollekarakteren Nora Helmer er teatervitenskapelige objekter, men i arbeidet med disse objektene skal jeg, som nevnt, benytte meg av et utvalg teorier fra ulike fagfelt, som teatervitenskap, litteraturvitenskap, estetisk og feministisk filosofi. På den måten overfører jeg begreper og teorier fra flere fagfelt til et annet. Jeg mener oppgaven min på den måten oppfyller Estetikkprogrammets krav om å skrive tverrestetisk.

Flere av de filosofiske tekstene jeg anvender krever inngående tekstanalyse. Det er også her snakk om komparativ analyse, hvor jeg skal sammenligne de nevnte estetiske teksters begreper rundt stereotypiske kjønnsroller opp imot hverandre. Oppgaven krever at jeg gjennomfører en nærlesning av selve dramateksten, altså Ibsens *Et dukkehjem* fra 1879. Jeg har valgt å benytte meg av en utgivelse fra 1972: *Et dukkehjem. Henrik Ibsen Samlede Verker*, II. Bind. Det er denne utgivelsen jeg beskriver og refererer fra og bruker som utgangspunkt for diskusjonen i oppgaven.

Det finnes materiale om utallige oppførelser av *Et dukkehjem*. Jeg har i denne oppgaven allikevel valgt å fokusere på det skrevne dramaet og altså ikke en eller flere konkrete oppførelser av stykket. Det er Ibsens egen beskrivelse og definering av rollekarakteren Nora jeg skal analysere mine utvalgte kunststereotyper opp imot, ikke teaterets egne tolkninger av hennes rollekarakter. Grunnen til denne avgjørelsen er at jeg

mener Ibsens originale, skrevne tekst er det mest autentiske eksempelet på Nora-karakteren og derfor det mest aktuelle materialet til en inngående analyse av hennes rollefigur.

Det finnes allikevel et scenisk unntak i oppgaven, jeg vil nemlig trekke inn noen konkrete eksempler fra den første oppførelsen av *Et dukkehjem*, nemlig premieren den 21. desember 1879 ved Det Kongelige Teater i København. Siden dette nettopp var den aller første oppførelsen av stykket, så mener jeg at denne første versjonen fikk en helt spesiell betydning og verdi for all senere oppfattelse og tolkning av *Et dukkehjem* og rollekarakteren Nora Helmer. Oppførelsen ved Det Kongelige Teater var en stor forestilling med mye sprengstoff, den vakte derfor voldsomme reaksjoner og oppmerksomhet i sin samtid. Ved å vise til konkrete eksempler, beskrivelser og samtidens anmeldelser fra denne første oppførelsen, mener jeg tydeligere å kunne vise hvilke virkninger stereotypier kan ha på Noras rollefigur og publikums oppfattelse av henne. Av den grunn blir Det Kongelige Teaters forestilling *Et dukkehjem* fra 1879 en unntagelse fra den ellers så teaterteoretiske og litterære analysen av stereotypier.

### Oppgavens struktur

Oppgavens struktur har jeg lagt opp på følgende måte: Jeg deler oppgaven min inn i fire hoveddeler: *I. Beautiful og Sublime, II. Beautiful, III. Sublim, IV. Fordeler og ulemper ved stereotypier. Drøfting og analyse*. De tre første hoveddelene inneholder flere kapitler. Hvert enkelt av disse kapitlene kan inneholde estetisk, kjønnsvitenskapelig og teatervitenskapelig teori, sitater fra selve dramateksten og min individuelle analyse rundt det temaet som det konkrete kapitlet fokuserer på. Jeg skal i disse kapitlene blant annet presentere mine utvalgte stereotypiske kategorier, gå nærmere inn på rollekarakteren Nora Helmer og det borgerlige ekteskapet i *Et dukkehjem*, og analyserer begge deler opp imot de tidligere nevnte stereotypiske definisjonene.

Aller først i oppgaven min har jeg en prolog som skal presentere mitt kunstneriske analyseobjekt, teaterstykket *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen. I dette første innledende kapitlet skal jeg gi et utgangspunkt for oppgavens videre analyse, ved å kort ta for meg Henrik Ibsen og *Et dukkehjems* samtid og stykkets resepsjon i tiden rundt 1879, da stykket ble utgitt og framført for aller første gang. Jeg mener det er viktig å ha dette historiske utgangspunktet for å få et mer helhetlig bilde av stykkets komplekse kjønnsrolleproblematikk.

Videre vil det komme to rene teori-kapitler: kapittel 2. "Paul Mattick Jr.'s teorier til kategoriene "beautiful" og "sublime" og kapittel 3. "Teorier knyttet til kategorien "beautiful", som er en innledning til oppgavens "II. Del, "Beautiful". Disse innledende

introduksjonskapitlene skal begge presentere de viktigste hovedteoriene som oppgaven min tar utgangspunkt i. Senere, som en innledning til oppgavens "III. Del, "Sublime", vil det komme enda et teori-kapittel: kapittel 9. "Teorier om det "sublime", som skal presentere de viktigste og mest aktuelle teoriene for denne delen av oppgavens kapitler. "Beautiful" og "sublime" er oppgavens to hovedkategorier av stereotypiske kjønnsroller i kunsten. Alle de andre stereotypiene som jeg drøfter i denne oppgavens kapitler kan på en eller annen måte knyttes til disse to hovedkategoriene. Teoriene som jeg beskriver i disse tre rene teori-kapitlene skal jeg derfor ta videre med meg i oppgaven og bruke praktisk i flere av de andre kapitlenes analysearbeid.

Den siste hoveddelen: "IV. Fordeler og ulemper ved stereotypier. Drøfting og analyse", er av en litt annen art enn de tre andre oppgavedelene. Dette vil være en ren drøftingsdel, der jeg skal sammenstille all den kunnskap og innsikt som jeg har samlet meg gjennom de tidligere oppgavekapitlenes undersøkelser. Jeg ønsker samtidig her å undersøke om de potensielle, stereotypiske kjønnsrollene, funnet i *Et dukkehjem* og i Noras rollekarakter, kan ha bidratt til dette stykkets universelle og evig aktuelle plass i teaterhistorien. Tilslutt skal jeg komme fram til en konklusjon på oppgavens problemstilling, knyttet til Nora Helmer, *Et dukkehjem* og stereotypier i kunsten og samfunnet.

## Del I. "Beautiful" og "Sublime"

### Kapittel 1. Prolog

#### Presentasjon av Henrik Ibsen og hans borgerlige samtid på slutten av 1800-tallet

Oppgavens innledende prolog skal gi en kort presentasjon av dramatikeren Henrik Ibsen (1828-1906) og hans samtid på slutten av 1800-tallet da dramaet *Et dukkehjem* ble skrevet i 1879. En slik presentasjon vil gi en beskrivende oversikt over dramatikerens Ibsens utgangspunkt da han skrev stykket *Et dukkehjem*. Jeg vil hevde at en hver kunstner mer eller mindre er et produkt av sin samtid, det samme gjaldt også for Henrik Ibsen på 1800-tallet. Av den grunn finner jeg det hensiktsmessig for resten av oppgavens kapitler at det første kapittelet gir en beskrivelse av denne tidens mest dominerende samfunnsmessige og kunstneriske trender og tendenser.

1800-tallet var en tid i utvikling og forandring da både Norge og resten av Europa opplevde store samfunnsmessige, politiske og kunstneriske omveltninger. Den industrielle revolusjon og annen moderne utvikling førte til at samfunnet på denne tiden endret form. Samtidig vokste det "moderne mennesket" fram, med en ny bevissthet om verden rundt seg og med nye moderne, mentale utfordringer. Dette var en tid preget av håp og framtidstro, men også av usikkerhet og frustrasjon, knyttet til det faktum at en moderne verden ofte kolliderte med tradisjonelle normer og verdier. Ibsen, som periodevis levde både i Norge og ute i Europa, ble en del av denne sammensatte, modernistiske tiden i utvikling. Samfunnets fysiske og mentale modernisering virket inspirerende på dramatikerens og satte sine spor i Ibsens forfatterskap. Litteraturprofessor Helge Rønnings bok *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*, beskriver hvordan Ibsens dramatik er en tolkning av de erfaringer som 1800-tallets europeiske modernisering innebar i samfunn, politikk, familieforhold, følelser og fornuft. "Ibsens erfaringer er knyttet til det som er blitt benevnt som den første modernitet" (Rønning, 2006: 14).

På slutten av 1800-tallet kan en av den grunn se en klar dreining i Ibsens forfatterskap, bort fra de nasjonalromantiske og historiske dramaer han skrev tidligere på 1800-tallet, med blant annet *Kongsemnerne* (1863) og *Peer Gynt* (1867), mot mer realistiske og samfunnskritiske stykker, slik som oppgavens samtidsdrama *Et dukkehjem* eksemplifiserer. Med sine samtidsdramaer beskrev Ibsen modernitetens utvikling, blant annet gjennom å drøfte denne tidens brennhete politiske og sosiale problemstillinger. Eksempler på aktuelle

temaer som nå kom i fokus var blant annet individets frihet, demokratiske rettigheter, menneskeverd og kvinnesak. Henrik Ibsen var slett ikke den eneste som på slutten av 1800-tallet var opptatt av slike nye og kontroversielle problemstillinger. I 1869 utgav den engelske filosofen John Stuart Mill (1806-1873) det banebrytende verket *On the Subjection of Women* (*Om kvinneundertrykkelsen*), som raskt ble oversatt til dansk av Georg Brandes. Mills bok regnes som en klassiker innenfor både det feministiske og det liberalistiske tankeuniverset. ”Noen organisert kvinnebevegelse var det ikke i Norge på den tiden, men en god del av kvinnene som ble aktive i 1880-årene, leste Brandes oversettelse da den kom ut, og ble påvirket av den. Og det gjaldt nok også visse radikale menn; Henrik Ibsens (1828-1906) skuespill *Et dukkehjem* utkom som kjent i 1879” (Mill, 2006: 27, innledning Elin Svenneby). Reformisten John Stuart Mill kjempet en innbitt kamp for kvinnes likestilling i samfunnet, og det var særlig ekteskapsinstitusjonen som Mill mente måtte fornyes.

I samme periode, men noen år senere i 1871, holdt litteraturhistorikeren og forfatteren Georg Brandes (1842-1927)<sup>2</sup> et foredrag i København hvor han uttrykte sine ideer rundt hvilke temaer samtidens forfattere burde behandle i sine kunstneriske verker. Brandes mente at samtidslitteraturen måtte sette problemer under debatt, ved kritisk å drøfte det samfunnet en var en del av. Litteratur- og teaterprofessoren Egil Törnqvist hevder at Brandes tale kom til å prege den retningen som det kunstneriske miljøet i Skandinavia tok på slutten av 1800-tallet. “As the leading critic in Scandinavia at the time, Brandes was very influential and his radical standpoint in the woman question, combined with his insistence that literature should above all debate current problems, had a strong impact on Scandinavian writers” (Törnqvist, 1995: 5).

Jeg vil i denne sammenheng også kort nevne den tyske revolusjonære filosofen og marxisten Friedrich Engels (1820-1895) som i 1884 utgav verket *Ursprung der Familie, des Privateigentum und des Staates*, (*Familiens, privateiendommens og statens opprinnelse*). Dette verket rommer blant annet Engels kritiske synspunkter knyttet til familien som samfunnets viktigste samlivsform, da han mente samtidens familier ofte var bygget på udemokratiske prinsipper mellom mann og kvinne. ”Den moderne enkeltfamilien er basert på det åpne eller tilslørte husslaveri for kvinnen, og det moderne samfunn er en masse som er satt sammen av bare enkeltfamilier, dets molekyler” (Engels, 1970: 77, Forord av Harald Holm).

---

<sup>2</sup> Georg Brandes var Henrik Ibsens forelegger, også ved utgivelsen av *Et dukkehjem* i 1879.

Selv om Ibsen ikke leste Engels verk før han skrev *Et dukkehjem*, mener jeg at Engels beskriver godt den samfunnskritiske bevisstheten som preget kunst, teori og filosofi på slutten av 1800-tallet og som Ibsens forfatterskap var en del av. Sammen kan denne tidens moderne og revolusjonistiske tankegang ha virket inspirerende på Ibsen da han i 1879 skrev et av sine aller første moderne samtidsdramaer, *Et dukkehjem*. I yngre år hadde Ibsen gitt uttrykk for store radikale, politiske sympatier, og selv om hans radikalisme etter hvert ble noe dempet i voksen alder, var flere av Ibsens temavalg for hans dramatiske verker både banebrytende, kontroversielle og moderne i sin tid. "Ibsen, then, was not only interested in women's rights, but engaging in the battle" (Templeton, 1997: 127). Vi skal videre i neste avsnitt se hvordan dramaet *Et dukkehjem* nettopp eksemplifiserer denne tendensen i forhold til sin handling og temavalg.

### **En presentasjon av mitt kunstneriske analyseobjekt: *Et dukkehjem***

1800-tallet var preget av en stor og dominerende borgerklasse. Denne borgerklassen la ofte etiske, moralistiske og estetiske føringer for 1800-tallsmenneskets tilværelse. Borgerklassen var i sterk vekst etter 1850-tallet og ble både et ideal og et mål for andre grupper i samfunnet. Det var nettopp denne borgerklassen og dens patriarkalske familiestruktur som kom til å dominere Ibsens samtidsdramaer fra slutten av 1800-tallet. Ved hjelp av realistiske virkemidler, gjenskapte Ibsen en borgerlige virkelighet og kunne slik lettere beskrive den dobbeltmoralen som han mente utspilte seg bak den perfekte, borgerlige fasaden.

Den borgerlige familien hadde en autoritær struktur, der mannen og hans meninger var på toppen, mens kvinnen befant seg under ham. Den borgerlige hustruens omsorg for hjem, mann og barn gikk alltid foran hennes egne individuelle behov. Törnqvist beskriver den borgerlige familiestrukturen på denne måten: "Prevented from higher education and from attractive social posts, the roles of married women were reduced to those of mother and sexual partner" (Törnqvist, 1995: 4). Videre hadde den borgerlige mannen normalt sitt virke ute i samfunnet, mens kvinnen levde sitt liv lukket inne i familiens lune skjød. Nettopp hjem og familie fikk en viktig plass i det borgerlige samfunnet. Det lune, borgerlige hjemmet skulle virke som en trygg og harmonisk motsetning til den ofte krevende og stressende offentlige virkeligheten i denne utviklingstiden. "As industrialism grew throughout Europe during the nineteenth century, men came more and more to regard the home as a peaceful heaven and moral refuge from the increasing pressures of capitalist society" (Finney, 1989: 1-2).

Dramaet *Et dukkehjem* illustrerer en slik stereotypisk borgerlig familie. Kort fortalt handler stykket om hustruen Nora Helmer som har gjort seg skyldig i et lovbrudd. Når



ektemannen Torvald blir svært syk, skaffer Nora på ulovlig vis penger til en utenlandsreise som kan gjøre ham frisk igjen. Stykket skildrer de tre siste, skjebnesvangre døgnene av Nora og Torvalds åtte års lange ekteskap, der trusselen om avsløringen av Noras ulovligheter er sentrale. Torvalds senere reaksjoner når sannheten om Noras alvorlige handlinger kommer for en dag, fører til at Nora i slutten av stykket velger å forlate mann og barn. Hun skjønner at deres ekteskap kun er bygget på borgerlige og patriarkalske prinsipper, som først og fremst undertrykker kvinnen og derfor hindrer mann og kvinne fra å ha et ekte og likeverdig samliv. Nora drar isteden ut i verden med det mål for øyet å finne seg selv og en ny identitet, uavhengig av sin stereotypiske, borgerlige kjønnsrolle som kvinne, hustru og mor.

Slik som tittelen på Ibsens drama antyder, viser stykket *Et dukkehjem* hvordan det borgerlige ekteskapet ofte bare var et illusjonistisk og overfladisk rollespill, hvor familiemedlemmene skulle fylle tradisjonelle og stereotypiske kjønnsroller for å passe inn. ”The polarization between masculine and feminine gender roles and identities becomes even sharper in the late 19th century due to increasing industrialization” (He, 2008: 136). Med sine skildringer av det borgerlige ekteskapet i *Et dukkehjem*, lykkes dramatikerens Ibsen på den måten å gripe samfunnsaktuelle temaer som kvinneundertrykking og ikke minst det moderne menneskets behov for individuell frihet og subjektiv utvikling av egen person.

Teaterprofessoren Live Hov legger vekt på at den vestlige teater- og litteraturhistorien er preget av kjønnsroller, skapt ut ifra et maskulint perspektiv, siden de fleste kunstnerne opp gjennom årene har vært menn. ”Opp gjennom historien har alle slags roller - både kvinneroller og mannsroller - stort sett vært skrevet av menn” (Hov, 2012: 35). Allikevel, vår mann Henrik Ibsen var ingen tradisjonell, mannlig dramatiker på dette punktet. Istedenfor å begrense sine dramatiske karakterer til en stereotypi, vil jeg hevde at Ibsen, blant annet med Nora Helmer, skapte nyanserte og sammensatte personligheter med flere lag og dybder. Nora er ikke bare en stereotyp, men inneholder både lyse og mørke, feminine og maskuline, opphøyede og overfladiske, ”beautiful” og ”sublime”<sup>3</sup> elementer. En tidlig anmeldelse av stykket *Et dukkehjem* i *Dagsposten. Nyheds- og Avertissementsblad for det Nordenfjeldske* i Trondheim 12. desember 1879, beskriver Nora Helmers ekstraordinære rollekarakter på denne måten: ”Især forekommer ”Nora” os at være en af de finest og anskueligst tegnede Kvindeskikkelser, som nogen Digter har fremstillet”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Kategoriene ”beautiful” og ”sublime” skal utdypes nærmere i oppgavens neste kapittel.

<sup>4</sup> *Et dukkehjem* anmeldt av signaturen x på, <http://ibsen.nb.no/id/11180484.0>, sitert 15.10.2013.

I den mer moderne dramatikken på slutten av 1800-tallet ble personskildringene ofte mer nyansert og psykologisk orientert, det blir på den måten aktuelt for meg å analysere mange ulike kjønnsroller opp imot Noras sammensatte rollekarakter. Mens noen av de kjønnsrollene jeg i denne oppgaven ønsker å analysere Nora-karakteren opp imot er tradisjonelle kvinneroller, som vi kan finne mange eksempler på i Ibsens borgerlige samfunn og opp gjennom historien generelt, er andre mer moderne og utradisjonelle.

”Verdensdramatikkens kvinneroller frem til Ibsens tid - og deretter frem til i dag - består heldigvis ikke kun av stereotypier, men det er slett ikke uten grunn at visse arketyper har etablert seg i repertoaret av tradisjonelle kvinneroller: nemlig variasjoner over det klassiske motsetningsparet hore og madonna” (Hov, 2012: 36).

Både Helge Rønning i verket *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten* og litteraturviteren Toril Moi i *Ibsens modernisme*, legger vekt på hvordan Henrik Ibsen med sine samtidsdramaer var en representant for moderne, litterære strømninger i teaterkunsten. Mens Rønning kaller disse moderne tendensene modernitet, bruker Moi begrepet modernisme om Ibsens senere verker. ”Slik jeg ser det, er Et dukkehjem Ibsens første helt moderne stykke” (Moi, 2006: 268). Deres intensjon er allikevel den samme, nemlig å løfte dramatikerens Ibsen frem som en av de første store pionerer for tidlig moderne teaterkunst i europeisk teater- og litteraturhistorie. De beskriver begge i sine tekster hvordan Ibsen var det moderne samfunns dramatiker, gjennom skapelsen av det moderne drama. ”Henrik Ibsen er en moderniseringsagent” (Rønning, 2006: 9). Gjennom Nora Helmers oppgjør med dukkehjemmet, kan man på den måten si at Henrik Ibsen markerte denne nye perioden med samtidsdramaer. Noras dramatiske avskjed bar bud om at en helt ny tid var i vente, en ny tid hvor kunsten kom til å illustrere modernismens skjebnesvangre fremvekst, med et borgerlig samfunn i oppløsning, og hvor individets frihet og selvrealisering isteden kom i fokus.

### ***Et dukkehjems* utgivelse og uroppsetning, desember 1879**

Henrik Ibsen skrev sine dramatiske verker både for et lesende publikum og for et teaterpublikum. Slik tradisjonen ofte var for Henrik Ibsens teaterstykker, ble derfor *Et dukkehjem* først utgitt i bokform i København 4. desember 1879. Dette var en fornuftig avgjørelse fra Ibsens side, både når det gjaldt økonomi og generell publisitet. “Ibsen’s main point is that only the printed text is truly his own work, and so this work should be presented and evaluated first” (Hov, 2010: 32). Ved å utgi *Et dukkehjem* på forhånd, sørget Ibsen for at stykket nådde ut til et stort publikum, og verkets første bokopplag ble revet vekk i løpet av to uker. Dramaet fikk en stor oppmerksomhet og ble raskt berømt gjennom flere tidlige

offentlige omtaler av verket og livlige rykter i den borgerlige salongen om denne banebrytende og revolusjonerende teaterkunsten som *Et dukkehjem* representerte.

Det Kongelige Teaters ledelse hadde i utgangspunktet nektet den danske pressen å trykke anmeldelser av stykket før premiereforestillingen hadde funnet sted. Teatersjefen lyktes allikevel ikke i å kneble den utenlandske pressen, og Ibsens drama skapte raskt store overskrifter i mange lands aviser, for eksempel i Norge. Verket vekket både fordømmelse og begeistring ved sin utgivelse. Mange, ikke minst kvinner, trykket verket til sitt bryst, men Ibsen ble også kritisert av sine samtidige for å være radikal og ikke minst ødeleggende for den borgerlige moralen. “No other play by Ibsen had such a profound impact on the contemporaneous discussions about cultural and social values as *A Doll’s house*” (Hov, 2010: 31). Det var spesielt verkets dramatiske slutt som skapte de heftigste diskusjoner, da det borgerlige samfunn vanskelig kunne avfinne seg med en kvinne som forlot sitt trygge hjem, til fordel for sin egen individuelle frihet.

Det var derfor et fullpakket teaterhus som to uker senere, 21. desember 1879 fikk oppleve verdenspremieren på Ibsens stykke *Et dukkehjem* i Det Kongelige Teater i København med den danske skuespillerinnen Betty Hennings i hovedrollen som Nora Helmer. Betty Hennings suksessfulle opptreden i København-teateret har blitt et kjent bilde på denne betydningsfulle teaterkarakteren, hun nærmest ble Nora Helmer. “These pioneers became models to be reproduced or revised by the Scandinavian actresses succeeding them as interpreters of Ibsen’s most famous female part” (Hov, 2010: 42).

Denne første oppførelsen av *Et dukkehjem* har også på flere andre måter for ettertiden blitt stående som en svært berømt versjon av stykket. Det var nå, med den første utgivelsen og verdenspremieren på samtidsdramaet *Et dukkehjem*, at dramatikerens Henrik Ibsen fikk den offentlige hederen og populariteten som han i lang tid hadde lengtet etter. Stykket ble dramatikerens første virkelige internasjonale gjennombrudd, og *Et dukkehjem* ble spilt for fulle hus i Skandinavia og i store deler av Europa i årene som fulgte. “In the succeeding ten to fifteen years, *A Doll’s House* was translated into at least six foreign languages and the play was performed in all major Western European countries, as well as America, Australia, India and Russia. (...) Nevertheless, *A Doll’s house* was Ibsen’s big international break-through, and it is still the most frequently performed Ibsen play in the world” (Hov, 2010: 41).

Stykket er fortsatt den dag i dag like berømt, noe som tyder på at Ibsen og *Et Dukkehjem* lyktes med å treffe noe allmenngyldig og eksistensielt, uavhengig av tid og sted. Noras jakt etter kjernen i seg selv, fri fra stereotyper, illusjoner og livsløgn, illustrerer kanskje et underliggende ønske og behov i alle mennesker for å leve sitt eget ekte og

autentiske liv. "Its central theme of self-realisation is neither time - nor space - bound" (Törnqvist, 1995: xi). Allikevel gir ikke dramatikeren Ibsen et konkret svar på problemstillingen om det er mulig å leve i et fritt samfunn bestående av frie individer. Spørsmålet blir hengende i luften ved stykkets avslutning, slik også Conrad Falsens anmeldelse i *Aftenbladet* i Kristiania 20. desember 1879 kommenterer: "Eller har Ibsen maaske aldeles ikke villet indlade sig paa Besvarelsen af disse Spørgsmaal, men med fuld Bevidsthed henkastet en Anstødssten, der saa langt fra at røbe os Digterens Mening, meget mere gennem den Dom, der afnødes os, skal tvinge os til at lægge for Dagen *vor* Opfatning af Ægteskabets Væsen, og snarere lade Digteren kaste et Blik ind i *vort* Indre, end vi i hans. Det er ikke første Gang, Ibsen fremtræder med den erfarne Læges afmaalte Indesluttethed, og har han maaske i *Dukkehjemmet* kun villet føle Samtiden på Pulsen?"<sup>5</sup> . På den måten vil aldri stykket *Et dukkehjem* bli en stivnet form, men vil isteden alltid være åpent for nye tolkninger og alternative nærlesninger, slik min egen tolkning og denne masteroppgavens analyse er et aktuelt eksempel på.

---

<sup>5</sup> Conrad Falsen, <http://ibsen.nb.no/id/11152386.0> , sitert 12.10.2013.

## Kapittel 2. Paul Mattick Jr.'s teorier om kategoriene "beautiful" og "sublime"

### Innledning: Kunst og samfunn på 1700-tallet

I dette kapittelet skal jeg introdusere de viktigste estetiske teoriene som jeg bygger mitt arbeid på, og jeg begynner min presentasjon med den artikkelen som virker som inspirasjon for oppgavens tema. Paul Mattick Jr. (1944- ) beskriver i sin artikkel "Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art" fra 1990 hvordan han i kunstteori fra 1700-tallet finner kunstdefinisjoner knyttet opp mot stereotypiske forestillinger om kjønn. Det var et gjennomgående trekk for denne tidens kunstteoretikere å benytte maskuline og feminine karaktertrekk for å beskrive, klassifisere og kritisere kunstobjekter. "A striking feature of a number of central texts of eighteenth-century aesthetics is the use of descriptive terms associated at the time with masculine and feminine characters" (Mattick, 1990: 294).

Mattick skriver at han finner det maskuline og feminine dypt forankret i selve ideen om kunst. Allerede i antikken skulle kunsten enten hedre den virile styrken til de maskuline gudene, eller motsatt, ved hjelp av delikate ornamenter hylle de kvinnelige guddommer. Delikat og dekorert ble på den måten regnet som kvinnelige egenskaper, mens viril styrke ble plassert som et typisk maskulint kjennetegn. Denne praksisen fortsatte å utvikle seg gjennom historien og fikk tilslutt en systematisk karakter i den estetisk filosofi fra 1700-tallet. "It could hardly have made an earlier appearance, as it was at this time that the idea of the fine arts as a widely accepted classification of certain practices and institutions came into existence in Europe" (Mattick, 1990: 293). Kunsten ble på 1700-tallet et autonomt fagfelt, avgrenset fra håndverk, vitenskap og andre menneskelige aktiviteter. Samtidig ble kunsten skilt fra den religiøse og politiske viktigheten den tidligere hadde hatt. Kunst og samfunn var likevel tydelig vevd sammen.

Ved å se på estetiske tekster som skulle si noe om kunsten fra denne tiden, fant Mattick derfor samtidig en særdeles tydelig beskrivelse av samfunnets sosiale, økonomiske og politiske strukturer. Grunnen til dette var at samfunnets stereotypiske kjønnsinndeling systematisk ble anvendt innenfor kunstsferen. Det ble tydelig at en på 1700-tallet opererte med stereotypiske ideer rundt kvinner og menn knyttet til tidens generelle kjønns-totemisme. Totemisme kan beskrives som et fellesnavn for institusjonskomplekser som bygger på forestillingen om et nært slektskap mellom en bestemt menneskegruppe eller en bestemt kategori av ting.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Informasjon hentet fra Store Norske Leksikon: <http://snl.no/totemisme> , sitert 01.09.2013

I utgangspunktet var det ikke kunsten som hadde definert samfunnets kjønnsbegreper. Mattick mener likevel at kunsten bidro til å opprettholde det eksisterende stereotypiske systemet ved å benytte den samme kjønnsklassifiseringen i kunstteorien. Gjennom sin beskrivelse av stereotypiske roller i kunsten, avdekker Mattick på den måten ulike hierarkier og maktforhold i samfunnet. For å slå fast dette påfallende trekket med stereotyper i 1700-tallskunsten, analyserer Mattick blant annet estetiske tekster fra 1700-tallsteoretikerne Edmund Burke (1729-1797), Jean-Jacques Rousseau (1717-1778) og Immanuel Kant (1724-1804).

### **Edmund Burke og romantikkens ide**

Matticks artikkel beskriver hvordan Edmund Burkes bokutgivelse *Philosophical Enquiry in the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1759 introduserte den konkrete ideen knyttet til kjønnskategoriseringen i kunsten. Dette gjør Burke ved å eksemplifisere de filosofiske kunsttermene “beautiful” og “sublime”, en kjønnskategorisering som kom til å bli medvirkende for lanseringen av romantikken i det europeiske åndslivet. Burke filosofiske tekst satte den romantiske ideen i system ved en gjennomført og konsekvent kritikk av opplysningen og rasjonalismen i både estetikken og den generelle politikken i samfunnet. ”A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, som er en ualminnelig tilgjengelig fremstilling av romantikkens sentrale ideer” (Burke, 2007: viii, innledende essay av Raino Malnes). Først ute med disse romantiske ideene var Edmund Burke allikevel ikke. Begynnelsen kan tidfestes til 1752 da Jean-Jacques Rousseau gikk løs på klassisismen i fransk musikk og forkastet den klassiske stilen fordi den sysselsatte intellektuelle ferdigheter snarere enn å sette følelser i sving.

”Beautiful” knyttes i Edmund Burkes verk til den feminine delen av kjønssystemet, mens ”sublime” knyttes til den maskuline delen. Sammen deler dette søskenkonseptet kunsten mellom seg og representerer på den måten hver sine kjennetegn knyttet til kunstobjekter. ”Beautiful” er kunstobjekter som først og fremst er vakre. Burke mente at ”beautiful” var noe lite, mykt, formfullt, delikat, smidig og lett. ”Smoothness: A quality so essential to beauty, that I do not now recollect any thing beautiful that is not smooth” (Burke, 1990 :103-104). ”Beautiful” representerer videre noe stille og lite motstandsdyktig. “The features given by Burke as characterizing objects experienced as beautiful are such as would still today likely be typed as ‘feminine’: smallness, smoothness, curviness, delicacy, cleanliness, soft coloration, lack of resistance, quietness” (Mattick, 1990: 42).

Karakteren ”sublime” manifesterte seg i kunsten som en motsats til det myke, vakre og ultrafeminine ”beautiful”. Begrepet ”sublime” ble først introdusert i språket på slutten av 1600-tallet. Mattick beskriver hvordan ”det sublime” uttrykker denne tidens kompliserte historiske periode, hvor en moderne verden var i utvikling. Både sosialt, industrielt og kapitalistisk var det nå stor framvekst og ekspansjon i verden. Denne nye tiden var både spennende og skremmende, skriver Mattick. “The prime representative in aesthetic theory of this character of the age is to be seen in the rise to prominence of the category of the sublime” (Mattick, 1990: 41). “Det sublime” er en kvalitet som heller mot det maskuline. Videre er ikke ”det sublime” like mye knyttet til det konkrete kunstobjektets utseende som “beautiful”, isteden representerer den sublime karakteren en følelse av transcendent storslagenhet, overtredelse av grenser, vidstrakthet og makt. ”It is the category for a power or ‘greatness’ that is beyond categorization. The sublime object is beyond doubt or criticism; the sublime experience is one of domination” (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips).

Mattick beskriver hvordan dette søskenkonseptet ”beautiful” og ”sublime” kan knyttes til følelser i forhold til hvilke reaksjoner de vekker i sitt publikum. Han kommer fram til at ”beautiful” og ”sublime” representerer helt ulike deler av det menneskelige følelsesspekteret. Mens “beautiful” vekker følelsen av kjærlighet, hadde den sublime kunstopplevelsen en overveldende effekt knyttet til frykt og beundring. ”Sublime involving pain, admiration, and greatness, the Beautiful entailing positive pleasure, love, and often smallness” (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips). Ledemotivet for den estetiske tenkningen er det opphøyde og uutgrunnelige, ”det sublime” som griper oss fordi vi ikke evner å tenke gjennom og bli klok på det: ”vill og skrekkinnjagende natur, uendelighet i tid og rom, men også skremmende og grusomme handlinger” (Burke, 2007: viii, innledende essay av Raino Malnes). Burke mente at slike fenomener var egnet til å gjøre langt dypere inntrykk enn det som er vakkert, fattbart eller tiltalende.

“Beautiful” og kjærlighet er igjen knyttet til svakhet, mens den ”sublime” beundringen er knyttet til styrke. To i utgangspunktet likeverdige kunstkonsepter blir på den måten plassert i et hierarki gjennom sine spesifikke kjennetegn, skriver Mattick. Spesielt blir dette hierarkiet tydelig gjennom Burkes påstand om at “beautiful” eller “beauty” som han kaller den reneste formen av denne kategorien, inneholder ufullkommenhet. Den høyeste formen av det kvinnelige kjønn bærer alltid med seg en ide om svakhet og sårbarhet. Han mener at det kvinnelige kjønn er klar over denne svakheten, og at kvinnene derfor ofte forsterker sin “beauty” ved for eksempel å lespe når de snakker, vakle når de går og forfalske sykdom. ”In

all this, they are guided by nature. Beauty in distress is much the most affecting beauty” (Burke, 1990: 100).

Mattick påpeker at Edmund Burkes politiske engasjement tydelig skinner gjennom hans kunstteori når han beskriver kategorien ”beautiful”<sup>7</sup>. Burke støttet monarkiet under den franske revolusjonen og lot seg provosere av de sosiale og politiske omveltningene i Frankrike på slutten av 1700-tallet. I sin tekst eksemplifiserer Burke ”beautiful” gjennom en følelsesmessig skildring av den franske dronningen. Ingen bar lidelse så høyverdig og edelt som henne. Aldri har Burke sett et vakrere syn. ”The Queen of France indeed exemplifies the beautiful - lovely, passive, weak” (Mattick, 1990: 299). Dronningen vekker Burkes medynk og står i en skarp kontrast til den voldsomme, skitne folkemassen som tvang henne til å forlate sitt palass. I henne så han det ytterste symbolet på ”beauty”. Den vakre, svake franske dronningen eksemplifiserer hvordan ideen om det kvinnelige ”beautiful” først og fremst manifesterer seg i små og gledelige kunstobjekter, skriver Mattick. Som en kontrast til dette finner man ”det sublime” i storslagen kunst, som forårsaker en sublim beundring. Burke forklarer dette videre ved at vi underkaster oss det vi beundrer, mens det vi elsker, i teksten representert ved ”beautiful”, underkaster seg oss. Burke sammenligner den ”sublime” følelsen med en fars autoritet som alltid vil hindre oss i å føle den fullstendige kjærlighet til ham, som vi for eksempel føler til vår mor, og hennes evige ømhet og overbærenhet.

”Det sublime” er knyttet til den opphissede følelsen som kommer med smerte og fare, når noe skremmer oss samtidig som vi blir tiltrukket av det. ”Bulls are sublime, oxen are not. Wolves are sublime, but dogs are not. Kings, and God, are sublime, ordinary people, presumably, are not” (Burke, 1990: xxiii, innledning av Adam Phillips). På tross av den negative følelsen av forferdelse og fare, fører det ”sublime” til en lykketilstand. ”Det sublime” kan på den måten beskrives som en form for renselsesritual lignende katharsis. Etter skrekk og lidelse kommer en ut igjen på den andre siden som et nytt og bedre menneske. Når den første forskrekkelsen over ”det sublime” og den aktelsen for det opphøyede som den er årsak til har gitt seg, bidrar ”det sublime” til å snu følelsene om slik at vi som menneske når en bevissthet om det opphøyede i oss selv, nemlig fornuften. På den måten ender derfor dommen over ”det sublime” opp i en følelse av velbehag, ”’at certain distance’ from danger, when fear gives way to the delightful frisson of an aesthetic experience” (Mattick, 1990: 294). På en viss avstand til fare vil man nemlig kunne føle en herlig opphøyet opplevelse, dette er opplevelsen av ”det sublime”, skriver Burke.

---

<sup>7</sup> Edmund Burke var britisk politiker som regnes som konservatismens grunnlegger (Burke, 2007: VII).



Gjennom sin analyse av Burkes kunstteori, kommer Mattick fram til at de to kategoriene ”beautiful” og ”sublime” representerer helt forskjellige elementer både i kunstsfæren og i samfunnet generelt. Med dette mener Mattick at Edmund Burke enda mer eksplisitt enn noen tidligere teoretikere, påpekte hvordan politiske tendenser illustreres i kunsten.

### **Filosofisk beskrivelse av natur og kultur**

Paul Mattick Jr. ’s tekst knytter flere andre teoretikere også til den samme diskusjonen vedrørende kunst og kjønn på 1700-tallet. ”The gendered nature of these aesthetic concepts is not peculiar to Burke” (Mattick, 1990: 295). Et annet teoretisk eksempel på ”beautiful” og ”sublime” er Immanuel Kant og hans verk *Kritik der Urteilkraft* (*Kritikk av dømmekraften*), fra 1790. Kant mente at ”beautiful”<sup>8</sup> er vår opplevelse av harmoni, i den form at det dreier seg om noe som er forståelig for oss. ”Det sublime” derimot, er opplevelsen av våre overnaturlige krefter som hever seg over naturens lover og regler. ”Det sublime” kan bryte inn og ødelegge den systematiske verdensordenen. Kant viser til en voldsom sublim makt som kan ta kontroll og knuse mennesket, for eksempel en opprivende storm. ”Det sublime” frigjør seg på den måten fra determinismen. I filosofien betegner determinismen den oppfatningen at alt som skjer i naturen, også menneskers handlinger, er bestemt av ytre og indre årsaker, og at det derfor ikke finnes fri vilje.<sup>9</sup> Sublimitet blir på den måten en frihet fra determinismen, en utstrekning mot uante muligheter. ”Kant mener også at det sublime betegner alt som er stort i naturen, som fjell og hav eller verdensrommet”<sup>10</sup>.

Det frie ”sublime” i Kants filosofi står derfor i kontrast til det ufrie som finnes i ”beautiful”. Det feminine ”beautiful” kan derfor knyttes til natur, skriver Mattick. ”Here we feel at work the association of the female with nature and the male with the humanly created” (Mattick, 1990: 295). For Kant bringer naturen med seg ideen om kvinnen, barna og den hjemlige sfæren som mannen må bort fra for å gjøre sine store gjerninger. Mannen og det maskuline ”sublime” knyttes isteden til framveksten av sosialitet, sivilisasjon og samfunn, Kant kaller det kultur. Vi skjønner med dette at filosofien fra 1700-tallet projiserte dype psykologiske betydninger til den todelte grupperingen ”beautiful” og ”sublime”.

---

<sup>8</sup> I originalteksten kaller Kant begrepene ”beautiful” og ”sublime” for ”das Schöne” und ”das Erhabene”, direkte oversatt blir dette ”det vakre” og ”det sublime”.

<sup>9</sup> Informasjon hentet fra Store Norske Leksikon: <http://snl.no/sublim>, sitert 10.10.2013.

<sup>10</sup> <http://snl.no/sublim>, sitert 10.10.2013.

### Filosofisk beskrivelse av forskjellene mellom kvinne og mann

Noen av de forestillingene vedrørende kjønn som kunststereotypiene fra 1700-tallet bygger på blir presentert i Jean-Jacques Rousseaus *Émile, ou de l'éducation* (*Emile - Eller om oppdragelse*) fra 1762. Ved å trekke Rousseaus teorier om menneskenaturen inn i sin kunstanalyse, gjør Mattick betydningen av "beautiful" og "sublime" enda litt mer kompleks. Rousseau mente at mennesket til å begynne med levde i en frihetstilstand. Dette forandrer seg med familiegrupperingen som samlet hustru, ektemann og barn under samme tak. Det var menneskets seksuelle lidenskaper som førte til denne grupperingen, skriver Rousseau. Fra naturens side ble de første forskjeller mellom kjønnene nå tydelige.

Rousseaus beskrivelse av de typiske kjennetegnene som han tillegger kvinnen, kan ifølge Matticks tolkning, sammenfattes med rollen "beautiful". Kvinnens tiltrekkende utseende, hennes blyge framtoning, bluferdige rødming og hennes tandre muskler skapt slik at hun vanskelig kan gjøre motstand mot mannens styrke, er alle "beauty"-egenskaper. "A female person in whom unconstrained charms should show nothing else than a beautiful nature" (Mattick, 1990: 297). Fra naturens side er kvinnen passiv og svak, hennes viktigste egenskaper er medgjørighet og mildhet. "Skapt som hun er til å adlyde" (Rousseau, 2010: 471). Hennes oppgave i livet er først og fremst å behage og underkaste seg mannen. Småpiker eksemplifiserer fra tidlig barndom "beautiful", de elsker smykker, pynt og speil. "Den ytre siden av kunsten å behage består i å pynte seg, og det er bare denne siden barna forstår å dyrke (...) De forestiller seg at de er voksne, og de tenker med glede at disse evnene kan bli nyttige når de engang skal pynte seg" (Rousseau, 2010: 467). Guttebarna derimot liker bråk og uro, skriver Rousseau. Deres maskuline, "sublime" uttrykk forsterkes ytterligere når guttene vokser til og blir aktive og sterke menn.

Mannens viktigste egenskap er hans voldsomme kjønnsdrift. Fra naturens side er kvinnen og mannen pålagt de forskjeller som er nødvendige for artenes reproduksjon, mener Rousseau. Det må være et tydelig skille mellom kjønnene slik at samfunnsstrukturen skal gå opp. "Å fremsette vage påstander om at de to kjønn er like, og at deres plikter er de samme, er å fortape seg i tomme ord" (Rousseau, 2010: 459). Rousseau har skapt de fiktive personene Emile og Sophie for å eksemplifisere hvordan hans pedagogiske kjønnsteorier skal omsettes i praksis. Rousseau selv oppdrar Emile og Sophies til å bli de ypperste eksemplarer av sitt kjønn. "Det er ikke bra for en mann å leve alene. Emile er mann, og vi har lovet ham en livsledsagerske. Denne livsledsagersken er Sophie" (Rousseau, 2010: 453).

For Rousseau er kvinnens rettmessige plass i hjemmet. "Women must be encouraged to take their natural places as the center of the family" (Mattick, 1990: 296). Av den grunn

blir hun passiv og svak. For å ta vare på familien, trenger kvinnen tålmodighet, mildhet og kjærlighet. Mannen derimot er fri fra slike biologiske oppgaver påtvunget fra naturen.

Forskning, vitenskap og utvikling av ideer er mannens domene. Kvinnens studier derimot bør være relaterte til mannen, siden en anstendig pikes lykke ligger i å tilfredsstille mannen.

”Kvinnenes oppdragelse må derfor i sin helhet stå i forhold til mennenes. Å tiltale dem, være dem til nytte, vinne deres kjærlighet og respekt - dette er til alle tider kvinnens plikt, og dette skal de lære fra sin barndom av” (Rousseau, 2010: 463-464).

For Rousseau er det viktig at Emile og Sophie fyller alle de egenskapene som sømmer seg for deres kjønn. ”Betrakt naturen og følg veien den viser dere. Dette er naturens lov” (Rousseau, 2010: 31). Rousseaus beskrivelse av familielivet eksemplifisert med karakterene Emile og Sophie, inneholder på den måten en stereotypisk inndeling i maskuline og feminine egenskaper, beslektet med inndelingen ”beautiful” og ”sublime”, skriver Mattick. ”This is not the law of love - indeed it is not; it is the law of terror, for what have we here but the figures of the beautiful and the sublime?” (Mattick, 1990: 296).

### En teoretisk oppsummering

En kort oppsummering av Matticks artikkel viser hvordan estetisk teori fra 1700-tallet avviser naturens determinisme som uvesentlig til fordel for kultur, sivilisasjon og samfunn. På samme måte stemples kvinnen og kvinnelige egenskaper som private og ubetydelige sammenlignet med mannens utstrakte virke. Kunstteorien fra denne tiden gav samtidig kategorien ”sublime” overlegenhet over ”beautiful”. Disse teoretiske faktorene kan knyttes til denne tidens aktuelle politiske klima, hvor kvinnen var underlegen mannen. ”By the eighteenth century married women had lost most of their earlier legal, economic, and political rights” (Mattick, 1990: 298).

Sett bort ifra ulikhetene mellom deres estetiske fremstillinger, mener jeg derfor at både Burkes teorier om ”beautiful” og ”sublime”, Kants ideer om ”natur og kultur” og Rousseaus bilde på forholdet mellom kjønnene, på hver sin måte eksemplifiserer kjønnskategorier funnet i estetisk teori fra 1700-tallet. ”I moderne filosofi blir det sublime gitt en særstilling i Edmund Burkes *Essays on the Sublime and Beautiful* (1756). Kant er den som i størst grad har formet senere oppfatninger om det sublime”<sup>11</sup>. De stereotypiske rollene presentert i Paul Mattick Jr. estetiske teori vil derfor være utgangspunktet mitt når jeg senere i oppgaven skal analysere Nora Helmer fra *Et dukkehjem* opp mot forskjellige kjønnsstereotyper.

---

<sup>11</sup> <http://snl.no/sublim>, sitert 10.10.2013.

## Del II. “Beautiful”

### Kapittel 3. Teorier knyttet til kategorien ”beautiful”

”Å behage, å være til nytte, å bevege oss til å elske og ære dem, å oppdra oss når vi er små og ta vare på oss når vi er voksne, å gi oss råd og trøste, å gjøre livet lett og behagelig for oss - det er kvinners plikter til alle tider og hva de bør lære seg helt fra sin barndom (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 130)”<sup>12</sup>.

#### Kjønnskategorien ”beautiful” sett gjennom kvinnes øyne

I dette kapittelet skal jeg beskrive teoretikerne Mary Wollstonecraft (1759-1797) og Simone de Beauvoir (1908-1986) sine filosofier rundt temaet ”beautiful” og kvinnens kjønnsroller. På mange måter illustrerer Wollstonecraft og Beauvoir sine tekster *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects* (Et forsvar for kvinnens rettigheter) fra 1792 og *Le Deuxième Sexe* (Det annet kjønn) fra 1949, en motsats til kjønnsteoriene beskrevet i forrige kapittel. Flere steder er tekstene til Wollstonecraft og Beauvoir direkte kritikk av Edmund Burke og Jean-Jacques Rousseaus kvinndefinisjoner. Den tyske idealistiske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) og den tyske kommunistiske filosofen Friedrich Engels (1820-1895) blir også diskutert.

I motsetning til Burke, Rousseau og Hegel, er Wollstonecraft og Beauvoir vesentlig mer skeptiske til den rollen kvinnene har fått i samfunnet som ”beautiful” eller ”beauty”. Wollstonecraft og Beauvoir bruker aldri selv beskrivelsen ”beautiful” eller ”beauty” om kvinnekjønn, begge beskriver allikevel kvinnerollen på en måte som jeg mener er aktuell å knytte til nettopp denne kvinnelige stereotypen. Wollstonecraft og Beauvoir siterer derfor fra Burke, Rousseau og Hegel sine tekster med sarkasme og ironi. Disse mannlige teoretikernes uttalelser om kvinnekjønn fremstår tåpelige i Wollstonecraft og Beauvoirs øyne. Når Burke, Rousseau og Hegel derimot, kommer med de samme uttalelsene i sine egne tekster, er de ment i pur alvor, som klare kjensgjerninger om kvinnekjønn. Jeg har tatt med begge

---

<sup>12</sup> Mary Wollstonecrafts tekst *A Vindication of the Rights of Woman* fra 1792 blir gjengitt i sin helhet i en egen del av Rønning, Anne Holden og Hanssen, Toril (red). *Feminismens Klassikere. ”Betraktninger omkring den fornedrelsen som av ulike årsaker rammer kvinnen” og andre tekster av Mary Wollstonecraft*. 1994. Det er denne oversettelsen av Wollstonecrafts tekst som jeg refererer fra og bruker i denne oppgaven.

versjonene av sitater i dette kapittelet, både de ironiske og de seriøse, men jeg skal prøve å gjøre det tydelig fra hvilke versjoner jeg siterer fra.

Mary Wollstonecraft og Simone de Beauvoir er to av verdens mest berømte feminister. Det faktum at Wollstonecraft og Beauvoir stammer fra hver sine tidsaldre mener jeg ikke har så mye å si i denne sammenheng. De var begge sentrale deltagere i kjønnsdebatten, en kjønnsdebatt som strekker seg over flere århundrer, ja helt fram til i dag. Deres kjønnsfilosofier om kvinnen er beslektet. De forholder seg til den samme kjønns teorien og drøfter på mange måter det samme kvinnebildet funnet i samfunnet, kunsten, filosofien og ikke minst i verdenshistorien opp gjennom tiden. *A Vindication of the Rights of Woman* og *Le Deuxième Sexe* blir på den måten ikke bare en kritikk av Wollstonecraft og Beauvoirs egen samtid, men også universelle verker om kvinner, kjønnsroller og stereotypier. Bøkene blir derfor, etter min tolkning, aktuelle teoretiske bidrag i min undersøkelse av kjønnsstereotypiene som jeg i min oppgave ønsker å analysere Ibsens Nora-karakter og kvinnes situasjon i det borgerlige samfunn på slutten av 1800-tallet opp i mot.

### **Introduksjon av Mary Wollstonecraft og den kvinnelige karakter**

Den engelske filosofen og forfatteren Mary Wollstonecraft var en av historiens første feminister og en aktiv forsvarer av de svakest rett i samfunnet. "Even the briefest treatment of the history of feminism is incomplete, for example, without mention of Mary Wollstonecraft's startlingly modern *Vindication of the Rights of Woman*" (Finney, 1989: 5). Wollstonecraft levde i Paris under den franske revolusjonen (1787-1799), og inspirert av denne tidens nye tanker knyttet til demokrati og liberalisme, utviklet Wollstonecraft det feministiske kampskriftet *A Vindication of the Rights of Woman* i 1792.

I den nye tiden etter revolusjonen ble allikevel kvinnene ofte glemt, og synet på kvinnekjønnets fortsatte å være tradisjonelt og konvensjonelt. Det var forventet at kvinnen skulle holde på gamle verdier og normer, mens mannen særlig i lavadelklassen og middelklassen fikk ta del i en spennende utviklingstid.<sup>13</sup> "Man kunne forvente seg at Revolusjonen hadde forandret kvinnens skjebne. Det skjedde ikke. Denne borgerlige revolusjonen respekterte de borgerlige institusjoner og verdier; og den ble gjennomført nesten utelukkende av menn" (Beauvoir, 2000: 160). Wollstonecraft var voldsomt kritisk til samtidens negative sosiale holdninger til kvinnene. Hun påpekte at kvinnekjønnets systematisk

---

<sup>13</sup> Bakgrunnsinformasjon om den franske revolusjon er hentet fra Store Norske Leksikon:

[http://snl.no/Den\\_franske\\_revolusjon](http://snl.no/Den_franske_revolusjon) , sitert 21.01.2014.

ble tilskrevet karaktersvakheter som de i utgangspunktet ikke hadde. Disse karaktersvakhetene bidro til å holde kvinnen tilbake i samfunnsutviklingen. Mannen var fysisk sterkere enn kvinnen, derfor skulle hun være passiv og svak. ”Spede muskler gjør ingen motstand, de letteste byrder mener de blir for meget, og de vil rødme av skam ved å bli oppfattet som sterke og robuste” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 129). Mannen finner kvinnen nettopp skjønn i kraft av sine mangler, skriver Wollstonecraft rystet.

Nettopp svakhet er som kjent også Edmund Burke inne på som et av kriteriene for kvinnelig ”beautiful”: ”But in these, so far is perfection, considered as such, from being the cause of beauty; that this quality, where it is highest in the female sex, almost always carries with it an idea of weakness, and imperfection” (Burke, 1990: 100). Wollstonecraft mener at når kvinnene blir regnet for å være svake vesener, forventer man ingenting av dem. Kvinnen blir båret på hendene, skamløst oppvartet og trengte ikke å anstrenge sitt ”tandre legeme” for å gjøre en innsats i samfunnet. Kvinnen blir på den måten totalt avhengig av mannen når det kommer til fysisk beskyttelse, men også i mental rettledning og råd. ”Den banale oppvartningen som kvinner villig tar imot, og menn synes det er så mandig å gi dem, krenker i virkeligheten kvinnene og styrker mennenes makt. Slik utsettes kvinnen for en seremoniell, systematisk fornedrelse jeg reagerer mot i dypet av min sjel” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 106). Kvinnen blir av den grunn kontinuerlig frarøvet opplevelsen av å få kjenne sann glede som et stolt og likeverdig menneske.

Wollstonecraft finner ikke denne situasjonen unik bare for sin egen samtid, nei opp gjennom hele verdenshistorien finnes lignende eksempler på undertrykkelse av kvinnekjønn. ”Det rekkes å konstatere at kvinnen alltid har vært enten slave eller despot, og vær klar over at begge deler like meget motvirker fornuftens vekst” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 104). Til alle tider har det blitt forventet at kvinnen skal være tålmodig, medgjørlig, sjarmerende, mild og føyelig, feminine dyder som alle kan knyttes til kategorien ”beautiful” i følge Burke: ”I call beauty a social quality; for where women and men, and not only they, but when other animals give us a sense of joy and pleasure in beholding them, they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons; we like to have them near us, and we enter willingly into a kind of relation with them” (Burke, 1990: 39).

Den viktigste dyden for en kvinne i 1700-tallssamfunnet var allikevel å være vakker. Edmund Burke sammenligner kvinnelig ”beauty” med skjønnheten i naturen. “In trees and flowers, smooth leaves are beautiful; smooth slopes of earth in gardens; smooth streams in the landscape; smooth coats of birds and beasts in several sorts of ornamental furniture, smooth

and polished surfaces. A very considerable part of the effect of beauty is owing to this quality; indeed the most considerable” (Burke, 1990: 103-104). Det faktum at kvinnen kan knyttes til naturens skjønnhet, blir ekstra tydelig når Mary Wollstonecraft viser til diktet ”Til en kvinne, med noen blomsterbilder” skrevet av den britiske poeten Anna Barbauld (1743-1825). I dette diktet sammenligner Barbauld kvinnen med vakre blomster, og med illustrerende ord tegnes et bilde av kvinnen som nettopp ”beautiful”: ”LIK DEG er den, blomsten, så VEVER og ven, det renes, det skjønnes SØTE emblem” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 103). I dette diktet som Wollstonecraft trekker fram som eksempel på kjønnsforskjeller, kan manndom knyttes til nytte, ved at trær gir ly mot storm og kan bli tømmer til viktige byggeprosjekter. Kvinner og blomster derimot er bare til behag: ” ’sinnets LYST og til hjertets FRYD’. Bekjenn at du søker å bli deres make, din dronningmakt, fagre, er - å behage” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 103).

Mens kvinnen er vakker, myk og skjør som en blomst, altså ”beautiful”, sammenlignes mannens framtoning med sterke og majestetiske trær og fremstår dermed som en stereotyp ”sublime”: ”Hardere kall er gitt stoltere form, eiken gir ly og står sterkt i mot storm, barsk støter barlind bort uvenns hær, til krigsflåtetømmer gror furutrær” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 103). Det var en mannlig fiks ide, at kvinnekjønnets fullkommenhet skulle ligge i overfladisk skjønnhet, skriver Wollstonecraft. Følgen av dette prinsipp blir at kvinnen kun er skapt for å behage mannen, noe som også kommer til uttrykk når Wollstonecraft siterer Rousseaus egne ord: ”Følgelig, slutter han, er hun skapt for å glede og underordne seg mannen, plikter å bli sin herre til behag - hvilket er hennes fremste livsoppgave” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 128).

### **Jean-Jacques Rousseau og kvinnens oppdragelse**

I *A Vindication of the Rights of Woman* tar Wollstonecraft videre utgangspunkt i oppdragelsesskrifter om kvinnen. Hun ønsker med det å forklare hvorfor menn besitter slike diskriminerende ideer rundt kvinnekjønn. Oppdragelsesbøkene var en ny trend på 1700-tallet, skrevet av betydningsfulle mannlige teoretikere som for eksempel Jean-Jacques Rousseau. Rousseaus *Émile, ou de l'éducation* (1762) og andre lignende oppdragelsesbøker tok blant annet for seg spørsmål som hva femininitet var og formet en ideologi om det ”kvinnelige”. Denne ideologien ble raskt toneangivende for samfunnets generelle betraktninger omkring kvinnekjønn, skriver Wollstonecraft. Jeg mener at denne ideologien beskrevet her, kan knyttes til ideen om ”beautiful”.

De didaktiske tekstene inneholdt strenge regler for kvinners atferd som medlemmer av det gode borgerskap. I mannens øyne var nemlig ikke kvinnen selv i stand til å bestemme hva som var rett og galt, mannen skulle derfor være kvinnens læremester og på den måten påvirke den retningen kvinnens tanker skulle ta. Rousseau skriver: ”Hun vil nok ikke bli sin manns læremester, men hans disippel, hun er fjernt fra å ønske at han måtte bøye seg for hennes smak, hun vil heller overta hans. Nå får han gleden av å lære henne alt”<sup>14</sup> (Rousseau, i Rønning og Hanssen, 1994: 186). De moralistiske normene for kvinnes oppførsel vektla blant annet at kvinnene tidlig måtte underlegges autoritet. Slik skulle en forhindre at kvinnes naturlige dårlige laster fikk mulighet til å utvikle seg. Wollstonecraft siterer Rousseau: ”Piker bør være arbeidsomme og flittige, og ikke nok med det, de må lære seg å adlyde strenge regler fra de er små. De må all sin tid respektere de strengeste, mest uforanderlige grenser, nemlig sømmelighetens. Deres naturlige anlegg forderves fort til nytelsessyke, lettsinn og upålitelighet hvis de får for meget frihet” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 132). Wollstonecraft tolker slike utsagn til å bety at mennene på slutten av 1700-tallet fryktet for at en kvinnelig fritenkning ville true mannens posisjon i samfunnet. Dette var ”en tidsalder og en livsstil, da en mann med selvfølgelighet og uten spørsmål eide sin sjel, sin formue og sin kvinne” (Rønning og Hanssen, 1994: 17).

Rousseau argumenterte for en oppdragelse knyttet til menneskenaturen, der de tidligere nevnte Emile og Sophie, og alle andre småbarn i samfunnet, oppdras til arbeidsoppgaver som passer til deres kjønn, han skriver: ”Det Sophie kan aller mest, og som man har lært henne omhyggelig, det er arbeidsoppgaver som passer til hennes kjønn, som å klippe og sy sine egne kjoler. Det arbeidet hun foretrekker fremfor alt er kniplinger, Det er nemlig ikke noe annet som krever en vakrere holdning, eller der fingrene kan brukes med større ynde og letthet” (Rousseau, i Rønning og Hanssen, 1994: 183). Mary Wollstonecraft raser mot en slik oppdragelse kun bestående av kvinnelige dyder, koketteri og jåleri og mente at dette førte til en nedverdigelse av kvinnekjønn. Kvinnenes fornuft og intellekt ble ikke vektlagt, kvinnene framstilles uten evnen til å forstå verden. Isteden ble småpikene oppdratt

---

<sup>14</sup> Jean-Jacques Rousseaus tekst *Émile, ou de l'éducation – le livre 5. (Emile - Eller om oppdragelse – 5. bok)*, fra 1762 er oversatt og gjengitt i sin helhet i en egen del av Rønning, Anne Holden og Hanssen, Toril (red). *Feminismens Klassikere. ”Betraktninger omkring den fornedrelsen som av ulike årsaker rammer kvinnen” og andre tekster av Mary Wollstonecraft*. 1994. Jeg refererer fra denne versjonen av Rousseaus tekst noen steder i oppgaven, da jeg synes dette er en god oversettelse og et godt supplement til versjonen *Émile, ou de l'éducation* fra 2010. Jeg gjør det tydelig i litteraturreferansene hvilken versjon jeg bruker når.



til å sitte i ro og leke med dukker. På den måten ble de svake i kroppen, men akk så bedårende vakre, fnyser Wollstonecraft. ”Av dette sansebedrag - for det er hva jeg må kalle det - er det oppstått en falsk modell for kvinners væremåte, slik at hele kvinnekjønnnet blir bedratt sin verdighet” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 102-103).

### **Innledning: Simone de Beauvoir.**

Jeg skal nå se nærmere på den franske feministiske filosofen Simone de Beauvoir og hennes verk *Le Deuxième Sexe* fra 1949. Simone de Beauvoir var en politisk bevisst kvinne som særlig engasjerte seg i saker som berørte kvinners interesse i etterkrigstidens Europa. *Le Deuxième Sexe* ble raskt en av verdenshistoriens viktigste feministiske tekster. I denne banebrytende boken kommer Simone de Beauvoir med kanskje sitt mest berømte utsagn, nemlig at man ikke fødes som kvinne, man blir det. På den måten blir Beauvoirs hovedprosjekt å beskrive hvordan kvinnen opp gjennom tiden har blitt formet til kvinne. ”Ingen biologisk, psykisk eller økonomisk skjebne definerer den skikkelsen menneskehunnen antar i samfunnet; det er sivilisasjonen i sin helhet som former dette produktet som ligger mellom mannen og kastraten og som kalles kvinnelig” (Beauvoir, 2000: 329).

Beauvoir beskriver hvordan kvinnen påtvinges en undertrykkende definisjon av ”kvinnelighet” som bidrar til å holde kvinnene nede. Hun ønsker på den måten å tilbakevise de undertrykkende mytologiske, filosofiske og historiske ideer rundt kvinnekjønnnet som har blitt formet opp gjennom århundrene av dominerende mannssamfunn, slik at kvinnene kunne se sin situasjon i et nytt lys. Menneskeheten er mannlig, skriver Beauvoir, og mannen definerer ikke kvinnen i seg selv, men sett i forhold til ham. ”Det annet kjønn definerer altså ’kvinnelighet’ som en negativ rolle, en måte å være på som forutsetter at menn er absolutte og vesentlige, kvinner relative og uvesentlige” (Beauvoir, 2000: 14, innledning Toril Moi). På den måten mener jeg at Simone de Beauvoir både definerer og setter navn på kjønnsbegreper som kan knyttes til diskusjon rundt kvinnelige stereotypier og ”beautiful”.

### **Transcendens og immanens**

Simone de Beauvoir bruker begrepene transcendens og immanens for å beskrive den menneskelige frihet som hun mener at både kvinner og menn bør strekke seg etter. Ordene transcendens og immanens er også viktige kategorier i min oppgave, da jeg flere ganger henviser til dem for å sette ord på Noras situasjon i ’dukkehjemmet’. Beauvoir forklarer transcendens som den friheten man som menneske har til å strekke seg utover seg selv. Muligheten til å utforske sin egen eksistens som artsvesen, sine evner og kvaliteter. Livet får

mening gjennom transcendent handling, men for kvinnen er handlingens veier ofte sperret, skriver Beauvoir. Kvinnens biologiske skjebne har knyttet henne til morsrollen og husarbeidet. Kvinnen er bare i seg selv og har ingen mulighet til å utvikle sin egen identitet eller sine evner utenfor den personlige, private sfære. Hun blir ikke betraktet som et selvstendig individ og får aldri en likeverdig mulighet til et fritt liv og en fri tanke. Hun stenges inne i en immanent eksistens. "Hver gang transcendensen faller tilbake i immanensen, skjer det en forringelse av eksistensen til et 'i - seg - selv' " (Beauvoir, 2000: 47).

Beauvoir siterer Jean-Jacques Rousseau som mente at kvinnen er avhengig av mannen på de fleste områder i livet. Bare begjæret gjør at menn trenger kvinner; både begjær og øvrige livsbehov gjør at kvinner trenger menn. Kvinnen kan ikke tenke seg selv uten mannen, for det er mannen som gir kvinnen bekreftelse på hennes eksistens. Rousseau skriver: "Ved selve naturens lov er kvinner (...) prisgitt mennenes bedømmelse" (Rousseau, 2010: 463). Mannen trenger ingen slik bekreftelse på sin eksistens, han er uavhengig av allmennhetens dom og transcendent strekker han seg ut over naturens grenser. Transcendens kan i følge Beauvoir derfor beskrive mannens situasjon. Han har mulighet til å "virkeliggjøre seg selv". "Ethvert individ som er opptatt av å rettferdiggjøre sin eksistens, opplever den som et udefinert behov for å transcendere seg selv" (Beauvoir, 2000: 48).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) er den andre mannlige filosofen som Beauvoir drøfter i *Le Deuxième Sexe*. Hegel teoretiserer denne skjeve rollefordelingen mellom mann og kvinne når han i sitt *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse (Rettsfilosofi)* fra 1819 beskriver hvordan mannen, aktiv og handlende har helt andre transcendent rettigheter og muligheter, enn det kvinnen har i sin situasjon som immanens: "Det ene er mektig og handlende i ytre forhold, det andre passivt og subjektivt. Mannen har derfor sitt virkelige og substansielle liv i staten, i vitenskapen og lignende, og for øvrig i arbeid og kamp med verden utenfor og med seg selv" (Hegel, 2006: 222).

Hegel mener at kvinnen derimot kun interesserer seg for sine egne, private prosjekter og har overhodet ingen sans for det universelle, for samfunnets beste. På den måten blir kvinnen "samfunnets evige ironi", ved at hun inntar en ironisk posisjon der hun både er innenfor og utenfor samfunnsstrukturen. Verken i Tyskland, på Hegels tid i 1807, eller i Norge i 1879, da *Et dukkehjem* utkom, var kvinnen borger; hun var bare familiemedlem. Kvinnen kunne ikke stemme, og hadde ingen offisiell innflytelse på statens politikk, og det var ingenting som tyder på at denne situasjonen kan endre seg. "For han er kvinnen samfunnets evige ironi" (Beauvoir, 2000: 20). Vi er her inne på et universelt problem som har

forfulgt kvinnekjønnene opp gjennom historien, skriver Beauvoir. Menn blir regnet som individer gjennom sitt studium, arbeid og interaksjoner med andre individer ute i samfunnet, kvinnen derimot blir sperret inne i familien. Her er ikke kvinnen et individ i Hegelsk forstand, hun er fanget i det partikulære, det generelle, det uspesifiserte. Hegel skriver: ”Hun er en generisk ’hustru’, ’mor’ eller ’datter’, ikke en spesifikk, individuell kvinne” (Beauvoir, 2000: 20).

Beauvoir argumenterer lidenskapelig mot Hegels kvinnefiendtlige dobbeltmoral. ”For Beauvoir som for andre feminister etter Den franske revolusjon, for eksempel Mary Wollstonecraft, er feminismens første mål å gjøre kvinnen til borger. Hun må få stemmerett, økonomisk selvstendighet og adgang til utdanning og arbeid på like fot med menn” (Moi, i Beauvoir, 2000: 22). En liten, immanent virkelighet kan nettopp knytte kvinnen tettere til rollen som stereotyp ”beautiful”. Underlegen mannen i ett og alt får kvinnen ingen egen identitet. Beauvoir er derfor tydelig i sin sak, kvinnen må befris fra sin innskrenkende immanens!

### **Kvinnelighet i myter og historie**

Kvinnekroppen spiller en viktig rolle for kvinnens situasjon, skriver Simone de Beauvoir. En av kvinnens største forbannelser i livet er det faktum at hun blir knyttet til natur og ikke til kultur og samfunn slik som mannen. ”Kvinnen oppsummerer naturen som Mor, Hustru og Idé” (Beauvoir, 2000: 201). Kvinnen har eggstokker og livmor, av den grunn sperres hun inne i subjektiviteten. Både Rousseau og Hegel mente at man nettopp måtte se til naturen for å forstå kjønnsinndelingen i samfunnet. ”Vil dere ha en god veileder til enhver tid, følg da naturens henvisninger. Alt som kjennetegner kjønnene, bør anerkjennes som naturens innstiftelse” (Rousseau, 2010: 461). På den måten blir kvinnens rolle i samfunnet formet ut fra naturen og de biologiske forutsetningene knyttet til kvinnekjønnene. Moderskapet og familielivet er hennes ”naturlige” kall. ”Den egentlige grunnen, som i historiens begynnelse dømmer kvinnen til hjemmearbeid og forbyr henne å ta del i oppbyggingen av verden omkring, er at hun er slavebundet av reproduksjonen” (Beauvoir, 2000: 171).

Biologien er allikevel ikke nok til å utgjøre en fastlåst skjebne for kvinnekjønnene, skriver Beauvoir. De biologiske kjensgjerningene får de verdier som mennesket gir dem. Menneskeheten er en historisk realitet, en må derfor se på verdenshistorien for å forstå kvinnenens skjebne fullt ut, skriver Beauvoir. ”Det dreier seg derfor om å forstå hvordan naturen er blitt tatt opp igjen i henne i løpet av historien, det dreier seg om å forstå hva menneskeheten har gjort med menneskeheten” (Beauvoir, 2000: 80). Inspirert av Friedrich

Engels *Ursprung der Familie, des Privateigentum und des Staates (Familiens, privateiendommens og statensopprinnelse)*, fra 1884, knytter derfor Simone de Beauvoir kvinnens historie til materialistiske samfunnsutviklinger. Friedrich Engels bok behandlet inngående en mengde sammenhengende fakta og problemer i samfunnsutviklingen, blant annet utviklingen av de forskjellige familieband og ekteskapsformer helt tilbake til ursamfunn. ”Hos Engels vil man finne den historiske bakgrunnen for dagens ’kjønnsrolle-debatt’ ” (Forord av Harald Holm, i Engels, 1970: 9). Historiens første konkrete nederlag for kvinnekjønn knytter Engels og Beauvoir til teknikken og nyoppdagelsen av materialer som kobber, tinn, bronse og jern.

Oppfinnelsen av nye redskaper førte til en omveltning i arbeidsfordelingen mellom kjønnene. Ved hjelp av plogen ryddet mannen skogen og utvidet jordbruket sitt. ”Privateiendommen oppstår: mannen blir herre over slaver og jord, og han blir også eier av kvinnen” (Beauvoir, 2000: 95). Kvinnen forsvant inn i hjemmet, henvist til husarbeidet og avlingen av barn. Sammenlignet med mannens produktive arbeid ble kvinnens omsorg for hus og familie bare et ubetydelig supplement. Denne kjønnsdiskriminerende arbeidsfordelingen fortsatte opp gjennom historiens løp og ble mer og mer ”skjønsmalt og dekket over med hykleri, på sine steder også kledd i en mildere form, men avskaffet er den på ingen måte” (Engels, 1970: 61), skriver Engels i sin tekst.

På 1700-tallet og videre utover på 1800-tallet ble dette kjønns skillet enda mer betydelig, når borgerskapet som stigende klasse la stor vekt på de naturlige forskjellene mellom kjønnene. ”I begynnelsen av det 19. århundret ble kvinnen mer skammelig utnyttet enn arbeiderne av det andre kjønn” (Beauvoir, 2000: 167). Jean-Jacques Rousseau og G W F Hegel mente begge at kvinnen kun var skapt for selv å bli mor og hustru en dag. ”En kvinne er hunkjønn i hele sitt liv. Alt minner henne stadig om hennes kjønn, og for å kunne fylle sine oppgaver skikkelig, må hun ha en konstitusjon som passer til disse oppgavene” (Rousseau, i Rønning og Hanssen, 1994: 176). Den unge kvinnen skulle derfor tidlig øve opp de kjærlige og omsorgsfulle dyder som senere i livet ble viktig for den borgerlige familie. Dette burde ikke føles som plikter, men som lystbetonte gleder, skriver Rousseau. Kvinnens naturlige kjærlighet og ømhet gjorde den borgerlige kvinnen til den fremste representanten for kategorien ”beautiful”, i følge Edmund Burke: ”Beautiful entailing positive pleasure, love” (Burke, 1990: xxiii, innledning av Adam Phillis).

Kvinnens kjærlige omsorgsrolle i familien ble også fremhevet som viktig for det borgerlige samfunnet generelt, da familien og ekteskapet symboliserte trygget, harmoni og ordnede forhold. Simone de Beauvoir derimot, er kraftig skeptisk til hvordan ekteskapet, både

i det borgerlige samfunn og helt fram til hennes egen tid, er så radikalt forskjellig for mannen og kvinnen. I det ekteskapelige samliv er kvinnen passiv, kjærlig og medgjørilig, mens mannen er mektig og handlende. Ved å stenge kvinnen inne i de hverdagslige og huslige ritualene, forhindrer mannen ethvert forsøk på uavhengighet fra hennes side. Kvinnen søker på den måten en utvidelse av, og en bekreftelse på sin tilværelse i ekteskapet, men ikke selve retten til å eksistere. I et slikt mannsdominert ekteskap vil kvinnen aldri få oppleve økonomisk selvstendighet, likeverdige juridiske rettigheter og en individuell frihet. ”Beauvoir hevder at kvinner ikke er frie” (Moi, i Beauvoir, 2000: 17).

### **Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir og Nora Helmer**

I gjennomgang av kjønnsfilosofiene til Mary Wollstonecraft og Simone de Beauvoir blir det tydelig hvordan ”beautiful” som kjønnsrolle har forfulgt kvinnekjønnnet opp gjennom historien. Wollstonecraft og Beauvoir beskriver begge uavhengig av hverandre en beslektet ”beauty”-kvinnetype som de finner eksplisitt både i sitt eget samfunn og opp gjennom verdenshistorien generelt. Dette er en kvinnerolle som skapes gjennom samfunnets ide om ”kvinnelighet”, eller mannens ønsker og begjær rundt kvinnekjønnnet.

Når jeg leser beskrivelsene av den dominerende, kvinnelige rollemodellen til Edmund Burke, Jean-Jacques Rousseau og Georg Wilhelm Friedrich Hegels fra 1700- og 1800-tallet, og Mary Wollstonecraft og Simone de Beauvoirs kritikk av denne samme patriarkalske, stereotypiske kvinnedefinisjonen, blir det tydelig for meg at Nora Helmer, i *Et dukkehjem*s først del, fyller alle de feminine kvalitetstrekkene som kan knyttes til kategorien ”beautiful”. Til å begynne med er Nora først og fremst utpreget hjelpeløs, uerfaren, delikat, bedårende, søt og yndig. Hun lever kun for mannen og barna sine, for familielivet ofrer hun hele sin eksistens. Dette er feminine egenskaper og kvaliteter som sosialt sett er ønsket av henne som kvinne i det mannsdominerte 1800-talls samfunnet. Henrik Ibsens *Et dukkehjem* eksemplifiserer på den måten det historiske faktumet rundt kvinnerollen som den stereotypiske kjønnsrollen ”beautiful”, beskrevet i dette kapittelets teoretiske tekster. Kapitlene i denne andre delen av oppgaven skal derfor beskrive ulike sider av Noras stereotypiske rollekarakter som ”beautiful” eller ”beauty”.

## Kapittel 4. Hustru, mor og hjem

### Hjem og harmoni

Henrik Ibsen innleder *Et dukkehjem*s første akt med en detaljert scenografisk beskrivelse av et harmonisk borgerlig hjem. På tross av knappe resurser, har familien Helmer innredet sitt hjem med omtanke og kjærlighet, her fins porselensgjenstander, bøker i praktbind, teppe på gulvet og ild i ovnen. ”Idealet om lykken har alltid materialisert seg i hjemmet, enten det er en hytte eller et slott. Det er innenfor hjemmets vegger at familien dannes som en isolert celle, det er der den bekrefter sin identitet gjennom generasjonens gang” (Beauvoir, 2000: 525).

Stykkets handling foregår under en julehelg i desember. Tradisjonelt symboliserer julen familiens store høytid, og innledningsvis møter vi en idyllisk familie hvor juleforberedelsene er i full gang. Ingenting skal spares på når det er familielykken selv som skal feires, mener Nora Helmer. ”Dramat börjar på själva julafton; i den dag som tydligst av alla hyllar familjen och moderskapet” (Wirmark, 2000: 18).

Vårt første møte med Nora i stykkets innledningsscene, er møtet med en ung kvinne som er mor til tre barn og gift med bankdirektøren Torvald Helmer. Ved å fylle sine roller som hengiven hustru og elskverdig mor, er Nora hjemmets sentrum. Nora er i stykkets begynnelse fullkomment tilfreds med å innta disse rollene som hustru og mor og setter ikke spørsmålstegn ved den tradisjonelle, borgerlige rollefordelingen som råder i det Helmerske hjem. ”Den traditionella kvinnorollen var ju den som maka och mor” (Wirmark, 2000: 144). Rollene som hustru og mor trenger ikke automatisk å være stereotypiske roller. Men *Et dukkehjem* ble skrevet i 1879, en tid hvor vi tidligere har hørt at de idealistiske, borgerlige leveregler dominerte ekteskapet og oppfordret til et stereotypisk levesett, spesielt for kvinner.

Litteraturviter og professor Margareta Wirmark skriver i sin bok *Noras sysstrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899* fra 2000 hvordan ønsket om å illustrere sin egen samtid i kunsten var et påfallende trekk for 1880-tallsdramatikerne. Ibsens modernistiske dramatik eksemplifiserer denne tendensen. I *Et dukkehjem* tar Ibsen utgangspunkt i sin egen tids utpregede kjønnsroller når han beskriver karakteren Nora. Litteratur- og teaterprofessoren Egil Törnqvist hevder i *Ibsen A Doll's House* fra 1995 at Henrik Ibsen med Nora-karakteren ønsket å skape en kvinneverole som kunne eksemplifisere en tidstypisk, stereotypisk kvinne fra slutten av 1800-tallet. Kvinnen, morsskikkelsen og hustruen Nora Helmer er på den måten representativ for alle kvinner, mødre og hustruer fra denne tiden, skriver Törnqvist. ”What Ibsen wished to describe was not an individual situation, not even a typical one but an

archetypical one. This explains why he called the planned drama 'the Tragedy of Modern Times' (Törnqvist, 1995: 7-8). Jeg ønsker derfor i dette kapittelet å analysere Nora opp imot denne stereotypiske versjonen av hustru- og morsrollen, funnet i 1800-talls samfunnet.

**”Du er først og fremst hustru og mor”**<sup>15</sup> (Ibsen, 1972: 477, tredje akt).

Den viktigste rollen for kvinnen i det borgerlige samfunn, var rollen som hustru. Det var forventet av kvinnen å fylle denne rollens praktiske og følelsesmessige krav. “Den skjebnen samfunnet tradisjonelt tilbyr kvinnen, er ekteskapet” (Beauvoir, 2000: 493). Overfor ektemannen, bankdirektør Torvald Helmer, er Nora den perfekte hustru. Hun flørter og kjæler med ham, oppvarter ham på alle tenkelige måter. Hun lytter til ham, sier seg enig med ham og støtter hans synspunkter. Nora danser tarantella for Torvald og underholder vennene hans med spøk og skjemt. ”Jeg har levet av å gjøre kunster for deg, Torvald” ( Ibsen, 1972: 475, tredje akt ). Ikke minst verner Nora Torvald for bekymringer som kan opprøre ham. Ibsen illustrerer på denne måten tydelig hvordan Nora spiller den overfladiske dukkehustruen fullt ut. Hun gjør alt som står i hennes makt for å være en verdig hustru for sin idealistiske ektemann, selv om dette spillet krever mye av henne. ”Her har jeg vært din dukkehustru, liksom jeg hjemme var pappas dukkebarn” (Ibsen, 1972: 476, tredje akt).

For ektemannen Torvald er hustruen Nora en lerkefugl, et ekorn, en liten kvitrende spillefugl. Hustruen er Torvalds eiendel og hans vakre objekt, “jeg ville ikke ønsket deg annerledes enn nettopp således som du er, min søte lille sanglerke” (Ibsen, 1972: 416, første akt). Torvald behandler Nora som et barn og nyter den maskuline dominansen han har over henne. Torvald fremstår mektig og dominant nettopp fordi Nora tar den svake, barnlige rollen. ”No doubt the difference in cue designations between her and her husband serves to indicate not only the hierarchy within the marriage - Nora playing the role of 'daughter' to Helmer - but also the contrast between her (female) individualism and Helmer's socially determined (male) role of paterfamilias” (Törnqvist, 1995: 16).

Ekteskapsinstitusjonen stod som nevnt sterkt i det borgerlige samfunn. “No other period created such a cult around the family as that of the bourgeoisie in the eighteenth and nineteenth centuries” (Fischer-Lichte, 2002: 247). Generelt innebærer ekteskapsidealet, slik jeg tolker det, at rollen som hustru og rollen som ektemake skal utgjøre hver sin halvdel i en felles familiehelhet. På den måten smelter kvinnen og mannen sammen i en ekteskapeleg symbiose. I utgangspunktet var dette også idealet for ekteskapet på 1800-tallet, og i prinsippet

---

<sup>15</sup> Torvalds replikk til Nora i stykkets avsluttende oppgjørsscene.

kunne derfor ekteskapet framstå som et godt og harmonisk alternativ for begge kjønn. Problemet var bare det at mens mannen lyktes med å bevare sin individuelle identitet og transcendent eksistens i ekteskapet, utslettet ofte kvinnen seg selv i forsøket på å leve i den ekteskapelige tosomheten, og tok isteden den mere innskrenkende rollen som hustru og etter hvert som mor.<sup>16</sup> Mennesket Nora er av den grunn skjult for oss i stykkets begynnelse, siden mennesket Nora på mange måter er skjult for Nora selv. Hun er uten en “jagkänsla” (Lindberg, 2002: 29).

Resultatet kunne derfor bli at kvinnen lukket seg inne i hjemmet, mens mannen fortsatte å søke ut i verden. Slik det var forventet i den borgerlige familiekonstellasjonen, er ektemannen Torvald ute i samfunnet for å arbeide og tjene penger. Som bankdirektør er Torvald en betydningsfull person med mye makt og ansvar. ”Sosialt sett er mannen et selvstendig og komplett individ; han blir fremfor alt sett på som produsent, og hans tilværelse rettferdiggjøres av det arbeidet han yter i fellesskapet” (Beauvoir, 2000: 494). Som kvinne lever Nora sitt liv mellom husets fire vegger og konsentrerer seg tilsynelatende kun om husholdningen og familiens ve og vel.

Til å begynne med bekymrer Nora seg lite over sin ufrie posisjon og at hun som kvinne blir ekskludert fra samfunnsmessig deltagelse. ”While the male characters are solely preoccupied with their own power and social status, the women are wholeheartedly devoted to their family, giving little thoughts to themselves” (He, 2008: 139). I en borgerlig familie stod en gift kvinne automatisk under sin ektemanns formynderskap. Alle familiens avgjørelser ble foretatt av ham, og det ble forventet at hustruen skulle lyde mannens vilje. Wirmark og Törnqvist fremstår enige om at Ibsen med *Et dukkehjem*, avslørte det patriarkalske ekteskapets hierarki på en måte som sjelden tidligere var blitt gjort. ”Att hierarkin i äktenskapet blottlades var någonting nytt och den processen inleddes av manliga dramatiker” (Wirmark, 2000: 144).

### **Moderskapet**

I det borgerlige samfunnet var morsrollen ofte automatisk knyttet til rollen som hustru, og på den måten fikk hustruen først sin virkelige mening gjennom morsrollen. ”’Kvinner får ikke alltid barn’, sier dere. Nei, men deres egentlige bestemmelse er å gjøre det” (Rousseau, 2010:

---

<sup>16</sup> Transcendent: ”det som ligger utenfor eller ”over” verden, det oversanselige, overskridelse. Det motsatte er immanent” ([www.storenorskeleksikon.no](http://www.storenorskeleksikon.no), sitert 10.10.2013). Brukes av Simone de Beauvoir i hennes filosofiske kjønnsfilosofi, slik jeg beskriver i kapittel 3. i denne oppgaven.



459). Litteratur- og teaterprofessor Gail Finney beskriver hvordan morsrollen lenge har vært et omdiskutert tema i feministiske kretser i sin tekst ”Mothers in Spite of Themselves”. Problemet ligger i den mors-dominerte barseltiden og barneoppdragelsen, skriver Finney, og er på den måten enig med Simone de Beauvoir i at kvinnens biologiske evne til reproduksjon lett kan gjøre henne underlegen mannen. Graviditet, fødsel og småbarnsperioden gjør at kvinnen i perioder av livet blir satt ut av spill, ved at hun må trekke seg tilbake i hjemmet. “Maternity and mother-dominated child-raising are potentially the root of female oppression, insofar as they can serve to confine women to the home” (Finney, 1989: 31).

Finney beskriver hvordan diskusjonen rundt morsrollen i samfunnet generelt manifesterte seg i teaterkunsten, og viser til *Et dukkehjem* som et tydelig bevis på dette. “Ibsen also expressed opinions on the specific issue of motherhood” (Finney, 1989: 35). I *Et dukkehjem* flyter Noras roller som hustru og mor i hverandre, jeg velger derfor å knytte disse to rollene sammen i en felles stereotypi. ”Det är inte bara hustrurollen som lyfts fram i dramer från tidigt 80-tal. Även modersrollen tas upp till granskning och dramats konflikt uppstår ej sällan när dessa roller kolliderar med varann” (Wirmark, 2000: 146).

I *Et dukkehjem* er den daglige omsorgen for barna overlatt til barnepiken Anne-Marie, slik skikken ofte var i borgerlige overklassefamilier. Stykket skildrer derfor lite av samværet mellom Nora og hennes barn. Morsrollen er allikevel hele tiden representert i *Et dukkehjem* gjennom Noras store kjærlighet til sin familie, og de få glimtene stykket gir oss av Nora sammen med barna, skildrer en overstrømmende og hengiven mor. Ikke minst kommer Noras barnlige natur til syne. ”The roles of mother and servants are strictly divided, the servants cares for the children, the mother plays with them” (Törnqvist, 1995: 37). Så fort barnepiken har forlatt rommet, begynner en vill lek rundt i stuen. Nora gjemmer seg først under bordet, for så å fare fram og skremme barna. Det er høy latter og jubel. I leken med barna framstår Nora som et stort barn selv. ”Ja, la oss leke gjemmespill. Bob skal gjemme seg først. Skal jeg? Ja, la meg gjemme meg først” (Ibsen, 1972: 430, første akt). Nora er til å begynne med mor på samme overfladiske, lystige måte som hun er hustru.

Stykket *Et dukkehjem* avdekker likevel litt etter litt Noras seriøse side i forholdet til familien. Allerede i slutten av første akt begynner Nora å stille spørsmål ved sin egen morsrolle, en rolle hun tidligere aldri har reflektert over. Hun føler seg mer og mer usikker på om hun kanskje kan ha dårlig innflytelse på barna. Er hun uskikket som mor? Nora ber tilslutt Anne Marie holde barna på trygg avstand fra henne, på den måten forblir de beskyttet. ”Nei, nei, nei; slipp dem ikke inn til meg! Vær hos dem du, Anne-Marie” (Ibsen, 1972: 439, første akt). Barnepiken Anne-Marie har en viktig rolle i Ibsens drama. Hun garanterer Noras barn en

trygg og omsorgsfull oppvekst, også etter at Nora har forlatt hjemmet. Dette kan Nora føle seg trygg på. Anne-Marie var barnepike som tok vare på Nora da Noras egen mor gikk bort så alt for tidlig. På den måten er kanskje Anne-Marie den egentlige grunnen til at Nora faktisk kan svikte sine modersplikter og forlate familien i stykkets slutt.

**“Det er Kvinderne, som skal løse menneskespørgsmaalet. Som Mødre skal de det”<sup>17</sup>**

I en borgerlig verden ville kanskje mange hevde at Nora burde være fornøyd med tingenes tilstand og takknemlig for sitt harmoniske hjem og ekteskap. På tross av økonomiske og helsemessige vanskeligheter i fortiden, ser familien Helmers framtidsutsikter lyse ut, nå etter Torvalds nyansettelse i aksjebanken. Men gjennom ekteskapet og rollen som hustru og mor har ikke Nora fått noen individuell eksistens. Hun spiller bare de rollene som ekteskapet har gitt henne. Tittelen til Finneys tekst ”Mothers in Spite of Themselves”, viser til disse rollene som hustru og mor som kvinnene ofte får i ekteskapet på tross av sine egne, individuelle identiteter. På den måten føler Nora at hun ikke virkelig eksisterer, livet blir ikke ekte og får heller ingen mening. Nora innser at hun må utvikles som individ før hun kan fylle rollen som hustru og mor.

Det offentlige rabalderet som Et dukkehjem skapte ved sin utgivelse vinteren 1879, var nettopp knyttet til det faktum at Nora svikefullt forlater sine barn når hun slår porten igjen bak seg. Dette var det vanskeligste elementet for omverdenen å akseptere, og mange kritikere støttet Torvald som ble værende i familien. Når Betty Hennings Nora, skuespillerinnen som spilte Nora-karakteren under premiereforestillingen i Det Kongelige Teater i København 21. desember 1879, for første gang smalt døren igjen bak seg og forlot mann og barn, var København-publikummet ikke bare sjokkert, de var dypt rystet. At denne kvinne kunne velge å forlate sin ektemann var ille nok på denne tiden, men at en mor velger å reise fra sine barn var så skandaløst at stykket for mange ikke fremstod realistisk. ”Det var Noras uttåg ur familien som vakte protester och snart gick debattens vågor höga över hela Norden. Debatten fördes i hemmen likaväl som i dagspressen” (Wirmark, 2000: 26).

Dramatikeren Henrik Ibsen ble til og med tvunget til å skrive en alternativ, forsonende slutt til den første tyske skuespillerinnen som skulle spille Nora Helmer i 1880. Her ble Nora værende i hjemmet blant annet fordi flere av de tyske teatrene mente at deres publikum ikke var klar for et drama som endte med en kvinne som forlot sin mann og sine barn, til fordel for

---

<sup>17</sup> Uttalt av Ibsen selv i hans tale til Norsk Kvinnesaksforenings fest i 1898 (side 421).

[www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/](http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/) , sitert 10.10.2013).

å finne seg selv. Den alternative slutten beskriver hvordan Nora isteden: "she sinks to the floor and cries: 'Oh, this is a sin against myself, but I cannot leave them' " (Templeton, 1997: 113). Man er for evig bundet til sin morsrolle.

Men en kvinne kan også bruke rollen som mor konstruktivt, skriver Ibsen i sin tale til Norsk Kvinnesaksforenings jubileumsfest i 1898. Ibsen var invitert som hovedtaler og han utbragte en skål til Kvinnesaksforeningen og ønsket dem hell og framgang i den store oppgaven kvinnene hadde foran seg. For det var nettopp gjennom sine erfaringer rundt moderskapet og i kraft av å være mødre, at kvinnene skulle bidra til å løfte landet og folket til et mer humant, menneskeverdig plan for begge kjønn, uttalte Ibsen. Gjennom å oppdra nye generasjoner av medmennesker, skulle kvinnene nemlig påvirke barna med visdom og klokskap. På den måten hadde mødrene en unik mulighet til å bruke de rollene som ekteskapet og samfunnet hadde gitt dem konstruktivt i kampen for sitt kjønns rettigheter. Det var dette dramatikerens Ibsen selv hadde forsøkt å gjøre, gjennom sitt forfatterskap, skriver Ibsen i talen. "Det er Kvinderne, som skal løse Menneskespørgsmaalet. Som Mødre skal de det. Og kun *da* kan de det. Heri ligger en stor Opgave for Kvinderne"<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Side 421. [www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/](http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/), sitert 10.10.2013.

## Kapittel 5. Madonna

### Toril Moi: Idealisme og modernisme

Toril Moi beskriver i sin bok *Ibsens Modernisme*, idealismen som en estetisk nøkkelkategori i 1800-tallets kunst og litteratur. Moi utdyper her en tidsepoke som har røtter tilbake til den tyske idealismen, en hovedretning i tysk filosofi i årene rundt 1790-1830. Den tyske idealismen eksisterte omtrent samtidig med den tidligere nevnte tidsperioden romantikken,<sup>19</sup> (fra slutten av 1700-tallet til ca. 1830), noe en kan se elementer av i den estetikken jeg skal beskrive i dette kapittelet.<sup>20</sup> Idealismens estetik dominerte da kunstsferen med sine høye idealer og ofte utopiske ideer rundt livet og kunsten. ”På store deler av 1800-tallet var idealismen den eneste legitime måten å snakke om kunst på” (Moi, 2006: 127).

Toril Moi mener at Ibsens forfatterskap befinner seg i skjæringspunkt mellom høye, romantiske idealer og moderne estetiske strømninger. ”Ibsens karriere spenner over hele andre halvdel av 1800-tallet. På 1850-tallet skrev Ibsen romantisk tragedie og nasjonalromantisk drama; på 1890-tallet var han blitt Europas mest berømte avantgarde-dramatiker, som den framvoksende modernistiske generasjon hyllet som sin anfører og ledestjerne. Å vise hvordan Ibsen utviklet seg estetisk, er å vise hvordan europeisk modernisme ble til” (Moi, 2006: 105). På den måten regner Moi Henrik Ibsen som en sentral skikkelse i det hun kaller idealismens detronisering. Allikevel er idealismen på flere måter tilstede i *Et dukkehjem*, skriver Moi. Mens jeg i et av oppgavens senere kapitler skal beskrive Torvald Helmer som en representant for idealismen gjennom sin noble og moraliserende væren, skal jeg nå i dette kapittelet utdype hvordan Nora Helmer kan knyttes til den idealistiske kunstpraksisen. Jeg skal gjøre dette ved å analysere Noras rollekarakter opp mot det rene og jomfruelige kvinneidealet funnet i idealismens estetik.

### Den estetiske idealismen: Friedrich Schiller

Toril Moi bruker blant annet Friedrich Schillers (1759-1805) tekst *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Om naiv og sentimental diktning*) fra 1795 og 1796 for å forklare den idealistiske estetikken, siden Schillers teorier eksemplifiserer en fullt utviklet idealistisk estetik. ”Både på grunn av den enorme innflytelsen Schillers ideer hadde i den tysktalende

<sup>19</sup> Tidsperioden romantikken er tidligere i oppgaven nevnt i forbindelse med blant annet Edmund Burke og Jean-Jacques Rousseaus kunstfilosofier.

<sup>20</sup> Faktakunnskaper hentet fra det store norske leksikon: <http://snl.no/.search?query=den+tyske+idealismen>, sitert 05.01.2014.

verdenen på 1800-tallet og fordi Schillers formuleringer klinger igjen i så mange av Ibsens egne tekster” (Moi, 2006: 114). Han skiller mellom ”den opprinnelige menneskenaturen” og ”den faktiske eller virkelige menneskenaturen”. For Schiller var ”den opprinnelige menneskenaturen” idealet, et ideal som det moderne mennesket beveget seg lengre og lengre bort ifra. Kunsten skulle ifølge Schiller ikke illustrere verden slik den virkelig var, men isteden illustrere den opprinnelige, gode naturen, altså verden slik den burde være. Kun den ideelle, opprinnelige naturen var knyttet til skjønnhet og skjønnhet var kunstens høyeste mål. ”Skjønnheten er både sanselig og foredlende, og kan derfor overkomme den fremmedgjøringen (splittelsen) som moderniteten har skapt i menneskene. Dikterisk og kunstnerisk skjønnhet legemliggjør menneskets frihet og løfter oss opp mot idealet, som nettopp er det fulle og frie uttrykket for menneskenaturen. På den måten blir sannhet, godhet og skjønnhet forent i kunstverket, som slik blir det høyeste uttrykket for menneskelig frihet” (Moi, 2006: 121).

I følge Schillers romantiske, idealistiske estetikk skulle kvinnekjønnnet idealiseres. Den idealistiske kunsten på 1800-tallet framstilte derfor kvinnene som ofte overdrevent edle, følsomme og dydige, ja nærmest som de reneste madonnaskikkelser. Selve grunnlaget for den idealistiske estetikken var nemlig troen på menneskehetens mulige fullkommenhet. Bare gjennom en slik opphøyelse av mennesket, og da spesielt kvinnekjønnnet, kunne idealistene beholde det høye idealet som estetisk norm, og kunstnerne kunne fortsette å strekke seg mot en verden slik den burde være, skriver Moi.

I begynnelsen av *Et dukkehjem* framstår Nora kjærlig, mild og edel, helt på linje med de idealistiske idealene. Som en barmhjertig madonna hjelper hun med glede for eksempel barndomsvenninnen Fru Linde med en trygg stilling i Torvalds aksjebank. ”Du mener Torvald kunne kanskje gjøre noe for deg. (...) Det skal han også Kristine. Overlat det bare til meg. (...) Å, jeg vil så inderlig gjerne være deg til tjeneste” (Ibsen, 1972: 421, første akt). Vi skjønner ut ifra Noras egne beskrivelser at også livredningen hun foretok av Torvalds helse, da hun lånte penger og signerte falskt, var den renest kjærlighetshandling og slett ikke bevisst bedrageri og ulovligheter. ”Se bara vad en kvinna förmår! Allra helst vill hon se sig själv i rollen som livräddare” (Wirmark, 2000: 48).

Nora har til å begynne med et romantisk og barnlig syn på verden, godhet og kjærlighet er hennes høyeste ideal. Nora er derfor helt i samsvar med idealismens utopi om en bedre virkelighet. ”Da må det være noen meget dårlige love (...) En datter skulle ikke ha rett til å skåne sin gamle dødssyke far for engstelser og bekymringer? Skulle ikke en hustru ha rett til å redde sin manns liv?” (Ibsen, 1972: 435, første akt). Hennes moralsyn framstår som naivt

og ureflektert. Nora vil først og fremst bare være andre til hjelp. ”Kärlek, hänsyn och omtanke utgör de kriterier efter vilka hon bedömer varje handling” (Wirmark, 2000: 125). I begynnelsen av stykket kan derfor Nora framstå som en oppofrende madonnaskikkelse.

Lesey Ferris og Live Hov beskriver begge hvordan noen faste kvinnetyper har gått igjen i kunsten opp gjennom historien. Teaterprofessoren Ferris deler disse kvinnetypene inn i kategorier etter hvilke stereotypiske egenskaper kvinnene besitter. Blant disse arketyperne befinner Madonnaen seg på den ene siden av skalaen. Madonnaskikkelsen har vært en mye brukt kvinneverole opp gjennom historien, skriver Hov og Ferris. ”Madonnaen og hennes mange søstre og kusiner: den rene, kjærlige og uselviske kvinnen, som finnes opp gjennom hele teaterhistorien og nesten frem til i dag” (Hov, 2012: 36). På samme måte som hos idealismen, var denne kvinneverollen skapt ut ifra høye idealer og romantiske ideer om kvinnen som noe rent og jomfruelig. Madonnaen er derfor lys og uskyldig, gjennomgående edel og from. I henne finnes ingen mørke nyanser eller et eget individuelt begjær. ”Indeed, this theatrical genre elevates its women to the position of eternal goodness; the young heroine almost always embodies virtue, a righteousness, integrity and moral purity” (Ferris, 1990: 87).

### **Det kongelige Teater i København 21. Desember 1879: En Madonna på scenen**

Verdenspremieren i København i 1879 av *Et dukkehjem* var en av de teateroppsetningene der Nora på mange måter har framstått som en jomfruelig Madonna. Skuespillerinnen Betty Hennings som spilte Nora i Københavnnoppsetningen ble av mange omtalt som den egentlige grunnen til at nettopp denne Nora framstod i et slikt jomfruelig skjær. For det første var Betty Hennings forholdsvis ung. Med sine 29 år var hun omtrent på samme alder som Nora-karakteren selv. For det andre hadde hennes spillestil en ungdommelig energi, og hun fylte rollen med sjarmer og ubekymrhet. ”Her lack of maturity and strength in Nora’s part seems to have been due to the nature of her talent and her training rather than her relatively young age at the time of the world premiere” (Hov, 2010: 35).

Flere av kritikernes beskrivelser av Hennings opptreden har nettopp vært rettet mot hennes barnlige og ungpikaktige spill. Nora-rollens tyngde og feminine sensualitet var savnet i denne oppsettelsen. Teaterkritikeren Herman Bang for eksempel, mente at Hennings Nora framstod nærmest som et barn, og at det nesten ikke var til å tro at denne jomfruelige, unge kvinnen selv kunne ha satt tre barn til verden. ”Fru Hennings hvidsker, ser sig om, hvidsker igen - alt med Barnets Iver, der taler bag sin Lærers Ryg. Der er noget i dette, som saa at sige udvidsker denne Hemmeligheds Betydning, som gjør den hvad den jo dog ikke bør være - til en af Børns store Hemmeligheder (...) En lille Pige, der siger ”Højre eller Venstre”

<sup>21</sup> . Teaterprofessorene Frederick J. Marker og Lise-Lone Marker konkluderer derfor med i sin bok *Ibsen's lively art. A performance study of the major plays*, at Betty Hennings Nora hadde mye til felles med idealismens kvinneideal. "In this respect at least, the virginal, asexual child-wife delineated by Hennings had perhaps more in common with the idealized heroines of romantic fiction than with the passionate young woman who frees herself with difficulty from her physical relationship with her husband at the end of Ibsen's play" (Marker & Marker, 1989: 49).

Som et passende element til Hennings jomfruelige oppførsel, hadde Københavnpremieren av *Et dukkehjem*, en versjon av Rafaels Sixtinske Madonnabilde på veggen. Madonnabildet er skrevet ned i Det kongelige Teaters protokoll over forestillingselementene, og på fotografier fra forestillingen kan en se at bildet henger på bakveggen over pianoet i den Helmerske dagligstue. "Among the other items listed in one of the protocols is 'a Madonna picture'. The picture was later identified as a reproduction of Rafael's Sistine Madonna, or specifically, a close-up of the main motif"<sup>22</sup> (Marker & Marker i, Hov, 2010: 35). Madonnabildet var ikke nedskrevet i Ibsens egne sceneanmerkninger til stykket, Live Hov skriver derfor at en kan dra den slutningen at den danske teaterregissøren H.P. Holst selv valgte ut Madonnamotivet som en visuell kommentar til dramaet som utspilte seg på scenen.

Flere teoretikere har tolket Madonnabildets plass i oppførelsen av *Et dukkehjem*. Live Hov tolker Madonnaen til å symbolisere den konkrete Nora-karakteren til Betty Hennings, denne unge Nora som var mor til tre barn, men som samtidig framstod så jomfruelig og uberørt, slik kritikeren Herman Bang påpekte. På et annet nivå kan Madonnaen i *Et dukkehjem* illustrere enhver Nora-skikkelse, skriver Hov. Med denne siste tolkningen slutter hun seg til Laura Caretti, som ser Madonnabildet i en større og mer universell sammenheng. Madonnaen er et universelt symbol på renhet, uskyldighet og kjærlighet, skriver hun. Madonnasymbolet skulle derfor fremme gode gjerninger, fremfor de syndige. "What we see is a beautiful young mother with her son suspended outside time and space, in a perennial myth of innocence, beauty and love"<sup>23</sup> (Laura Caretti, i Hov, 2010: 35). På den måten viser portrettet til selve rollekarakteren Nora, den romantiske, idealiserte kvinnen og kjærlige

<sup>21</sup> Herman Bangs tekst, <http://ibsen.nb.no/id/355.0> , sitert 05.01.2014.

<sup>22</sup> Sitat hentet fra Marker & Markers artikkel fra 1970/71:98.

<sup>23</sup> Laura Caretti, "Ibsen and Raphael", i *Ibsen and the Arts: Painting-Sculpture-Architecture: Ibsen conference in Rome 2001, 24-27 October*, Acta Ibseniana 1, Centre of Ibsen Studies, University of Oslo, 2002:82 og 84, sitert i Hov, 2010: 35.

morsfiguren, formet og skrevet av Henrik Ibsen selv. "It is therefore Nora as a powerful reminder, a parameter to measure her behavior, her loss of innocence" (Caretti, i Hov, 2010: 35).

Margareta Wirmark skriver at den Sixtinske Madonna på veggen symbolisere det opphøyde og hellige moderskapet, og på den måten sammenfatter alle de kravene som morsrollen inneholder. På den måten blir bildet en sterk kontrast til den morsrollen Nora selv velger å bryte ut av i stykkets slutt. "Guds moder ställs mot en jordisk sådan. (...) Det heliga moderskapet utgör ett betydelsefullt tema i Ett dockhem" (Wirmark, 2006: 12).

Uansett Madonnabildets bakenforliggende betydning, er det et faktum at dette portrettet etter hvert ble et fast element i norske og danske oppsetninger av stykket. Dette mener jeg kan tyde på at den idealiserte Madonnaen er et passende symbol å knytte til Nora Helmers rollekarakter, enten som en kontrast eller som en sammenligning. Madonnasymbolet blir på den måten et element som kan tilfører stykket et ekstra aspekt og som viser at Ibsens dramaturgi inneholder flere betydningslag.



## Kapittel 6. Den kvinnelige offerrollen

### Idealisme, kvinner og offer

I forbindelse med Madonna-rollen, beskrevet i oppgavens forrige kapittel, vil jeg nå se nærmere på Noras kvinnelige offerrolle, slik jeg mener den kommer til uttrykk flere steder i *Et dukkehjem*. Offerrollen er kanskje ikke i utgangspunktet først og fremst forbundet med kvinnekjønn, men Toril Moi beskriver hvordan det var en utbredt tendens til å forlange at den rene kvinnen i idealismens estetikk skulle bevise sin renhet ved å være villig til å ofre alt for kjærligheten. På den måten ble kvinnelig selvoppofrelse et vanlig tema i 1800-tallets europeiske, idealistiske litteratur, skriver Moi. Dette slår også Margareta Wirmark fast når hun skriver: ”Kvinnor och offer hör samman: givetvis bör en hustru vara redo att ge sitt liv för sina närmaste. Det behöver inte en man” (Wirmark, 2006: 47). Jeg mener at rollekarakteren Nora illustrerer nettopp denne kvinnelige offerrollen, ved at Noras utøvelse av kjærlighet til sine nærmeste i *Et dukkehjem*, ofte innebærer en sterk offervilje.

Aller tydeligst kommer Noras offervilje til syne i en konkret hendelse som ligger litt tilbake i tid i ekteparet Helmers historie. Nora betror denne skjebnesvangre hendelsen til fru Linde, barndomsvenninnen som etter lang tids fravær kommer og besøker Nora. Nora forteller hvordan Torvald tidlig i deres samliv ble svært syk og trengte hvile og rekonvalesens i Italia. Da var det hun, hustruen Nora, som skaffet de nødvendige pengene, slik at de fikk dratt. ”Det er meg som har reddet Torvalds liv. Pappa ga oss ikke en skilling. Det var meg som skaffet pengene til veie” (Ibsen, 1972: 422, første akt). På denne tiden kunne ikke en kvinne få lån uten sin manns samtykke, og idealisten Torvald er prinsipielt sterkt imot å låne penger. Italiaturen satte derfor Nora i en vanskelig situasjon der hun måtte forfalske sin fars signatur for å låne pengene til reisen. Mens Torvald har vært skånet for sannheten og hele tiden trodd at Nora arvet pengene til turen av sin far, har Nora hatt falskneriet hengende over seg. Hun har måttet spinke og spare og tatt det lille arbeidet hun kunne få, slik at hun fikk betalt tilbake gjelden hun skylder.

Om ikke dette skulle være nok, skildrer *Et dukkehjem* hvordan Noras rollekarakter er villig til å gjennomføre et kanskje enda større offer i kjærlighet til sin ektemann. Når Sakfører Krogstad, mannen som Nora var tvunget til å låne pengene av, senere i stykket truer med å avsløre sannheten om det ulovlige pengelånet for Torvald og den borgerlige offentligheten, er Nora nemlig villig til å ofre livet for at ikke Torvalds gode navn og rykte skal bli ødelagt av sin hustrus lovbrudd. Etter hvert som stykkets dramatiske utvikler seg, vokser denne offerviljen i Nora og blir tilslutt en form for besettelse. Muligheten til å foreta en heltmodig

offerhandling blir hennes livbøye. ”Hon har förvandlat sig till Torvalds frälsare, en roll som redan är väl inövad. Den här gången är hon ännu mera storslagen: hon har offrat livet för Torvalds skull” (Wirmark, 2000: 165). På dramatisk vis dyrker Nora denne offerhandlingen, noe hennes teatral monolog i annen akt av stykket vitner om. ”Under isen kanskje? Ned i det kolde, kullsorte vann? De skremmer meg ikke” (Ibsen, 1972: 255, andre akt).

Noras offerhandlinger, både de gjennomførte og de i planleggingsfasen, er nemlig Noras store stolthet. De representerer Noras selvstendige evne til å ta avgjørelser og handle deretter. ”Nå, hva sier du så til min store hemmelighet, Kristine? Duer ikke jeg også til noe?” (Ibsen, 1972: 424, første akt). Noras offer blir på den måten en umistelig skatt som hun må verne om. Alle Noras ofre, de mentale bekymringene og det praktiske slitet, har hun gladelig gjort av kjærlighet til Torvald. Hun har ofret seg for den hun elsker, en handling hun mener er forventet av henne som hustru og medmenneske. ”För henne framstår det som något fullkomligt självklart att äkta makar ska vara beredda att dö för varann” (Wirmark, 2000: 165).

På religiøse avbildninger av Jomfru Maria, slik Madonnabildet fra premiereforestillingen i København, beskrevet i forrige kapittel er et eksempel på, illustreres ofte Madonnaen med det lille Jesusbarnet i armene. På lignende vis holder Nora, gjennom sine offerhandlinger, Torvald og hans fremtidige lykke, omsorgsfullt ved sitt bryst. Allikevel, Nora rekker aldri å fullføre sitt siste offer. Ektemannen Torvald avbryter tankerekken hennes og drar henne tilbake til virkeligheten, bort fra kullsort vann og offertanker.

### **Å ofre seg for den man elsker**

Når sannheten om pengelånet og Noras offerhandlinger tilslutt kommer for en dag, blir det tydelig at den heltemodige offerrollen som hustruen Nora gang på gang gladelig ikler seg, er totalt fremmed for ektemannen Torvald. Han skulle aldri kunne ofre sin ære for et annet menneske, ei heller den han elsker. ”Jeg skulle gladelig arbeide netter og dage for deg, Nora. Men der er ingen som ofrer sin ære for den man elsker” (Ibsen, 1972: 479, tredje akt). Mannen Torvald er ingen helt, og Nora må bære offeret alene.

På den måten våkner Nora opp fra sin romantiske offer-illusjon og skjønner at hun har vært naiv. Hun har trodd at hennes kjærlighet og oppofrelse overfor familien skulle bli verdsatt hvis sannheten en gang kom for en dag, men isteden blir hun fordømt. En plettfri fasade er nemlig det elementære for Torvald. Torvalds store frykt for at Noras forbrytelse med pengelånet og den forfalskede signaturen kan komme til å ødelegge Torvalds gode rykte og hans nytnevnte stilling som bankdirektør, kommer foran alt annet. ”Hele min fremtid har

du forspilt for meg” (Ibsen, 1972: 472, tredje akt). *Et dukkehjem* illustrerer på den måten hvordan mannen i det borgerlige 1800-tallssamfunnet ofte var mindre offervillig enn kvinnen. Det var bare kvinnen som ofret sin ære for den hun elsket, slik Nora selv uttaler i slutten av stykket: ”Det har hundre tusen kvinner gjort” (Ibsen, 1972: 479, tredje akt). Offerrollen, slik den kommer til uttrykk i *Et dukkehjem*, kan derfor knyttes til den stereotypiske, kvinnelige ”beautiful”, som gjennom sin omsorg, kjærlighet, underdanighet og oppofrelse overfor andre, setter mannens liv og lykke foran sine egne behov. Bittert får Nora erfare at i et borgerlig samfunn er en manns rykte mer verdt enn kvinner og kjærlighet.

## Kapittel 7. Den andre

### Simone de Beauvoir: kvinnen som "den andre"

"Den andre" er en av Simone de Beauvoirs mest særegne feministiske kategorier fra boken *Le Deuxième Sexe* (1949). Beauvoir skriver her at "den andre" er en grunnleggende kategori i den menneskelige bevissthet. Det har alltid eksistert en dualisme mellom "Den ene" og "Den andre" i verdenssamfunnet. "Sol - Måne, Dag - Natt, Godt og Ondt, høyre og venstre, Gud og Lucifer; Intet fellesskap definerer seg noen gang som Den ene uten umiddelbart å sette opp Den andre overfor seg" (Beauvoir, 2000: 37). I denne grunnleggende dualismen formes kvinnen til å oppfatte seg selv som sekundær i forhold til mannen. Menneskeheten har fra tidenes morgen alltid vært maskulin. I Skapelsesberetningen blir Eva skapt av et av Adams overflødige ribben og på fransk sier man "les hommes" både om mennesker og menn. Mannen blir automatisk et selvstendig subjekt: "Han er Subjektet, han er Det absolutte: hun er Den andre" (Beauvoir, 2000: 36). "Kvinnelighet" blir noe negativt i en slik filosofi, siden den kvinnelige "andre" blir en relativ og uvesentlig rolle, som forutsetter at menn er absolutte og vesentlige. "Throughout history, men have managed to advance their own interests through the successful manipulation of the masculine ideal" (He, 2008: 138).

Det er nettopp denne kjønnsdefinisjonen "den andre" som jeg i dette kapittelet ønsker å analysere Nora Helmers rollefigur opp imot. Jeg mener nemlig at det finnes en lignende dualisme som den Beauvoir beskriver mellom "den ene" og "den andre", mellom rollefigurene Torvald og Nora i *Et dukkehjem*. Ektemannen Torvald er den viktige i familien. Det er han som forstår seg på forretninger, samfunnsliv, økonomi, etikk og moral. Torvald tar alle familiens avgjørelser og bestemmer hva som er rett og galt. Sammenlignet med Torvalds sterke karakter, kommer Nora i andre rekke. Hun er ikke sikker på noen verdens ting og må i store deler av stykket støtte seg til andre for å ta sine valg. Som kvinne er Nora "den andre" og lar gladelig den selvsikre og trygge Torvald, innta rollen som subjektet, "den ene".

Simone de Beauvoir peker her på en komplisert maktstruktur i samfunnet som setter kvinnene i en vanskelig situasjon. Kvinnene er ofte nært knyttet til sine undertrykkere gjennom for eksempel ekteskapet og andre familieforhold, skriver Beauvoir. "Det båndet som knytter henne til hennes undertrykkere kan ikke sammenlignes med noe annet" (Beauvoir, 2000: 39). Dette kan en se eksempel på i *Et dukkehjem* hvor to av de personene som karakteren Nora er nærmest knyttet til er hennes avdøde far og ektemannen Torvald. Tidligere i livet var Nora først og fremst sin fars datter. Senere ble hun gift med, eller giftet bort til Torvald. "Jeg mener, så gikk jeg fra pappas hender over i dine" (Ibsen, 1972: 475, tredje akt).

Som vi tidligere i oppgaven har vært vitne til, setter Nora alltid Torvald og familiens behov foran sine egne ønsker. Hun tror at ved å glede Torvald, blir hun selv lykkelig. Men Torvald og faren, disse to viktige mennene i Noras liv, er også de personene som opp gjennom tiden har hatt mest kontroll og makt over henne. ”Der er øvet megen urett imot meg, Torvald. Først av pappa og siden av deg” (Ibsen, 1972: 475, tredje akt). Kjærlighet og undertrykkelse går hånd i hånd i stykket *Et dukkehjem*.

John Stuart Mill er inne på det samme spesielle båndet mellom den borgerlige kvinnen og hennes undertrykkende ektemann i verket *On the Subjection of Women* fra 1869. Mill beskriver her hvordan kvinnens forhold til sin ektemann er ulik alle andre undertrykte klassers stilling til sin herre. Mannen vil ikke bare ha kvinnenenes tjenester som lydighet og oppofrelse, de vil også ha deres følelser. ”Alle men (...) ønsker at den kvinnen som er tettest knyttet til dem, ikke skal være en undertvungen slave, men en villig en, ikke ganske enkelt en slave, men en kjæledegge” (Mill, 2006: 60). På den måten manipulerer det mannsdominerte samfunnet kvinnens sinn og helt fra hennes tidligste leve år blir hun oppdratt til å tro at deres idealkarakter, deres ideelle kjønnsrolle, er den rake motsetningen av mannens. Hun blir oppdratt til å være en ”beautiful”. Slik vil ikke kvinnen utvikle en egen vilje og evne til å ta kontroll over eget liv, skriver Mill, isteden lærer hun å underkaste seg mannens vilje. ”Alle normalnormer sier dem at det er kvinnens plikt - og de rådende holdninger at det er deres natur - å leve for andre, å fornekte seg selv fullstendig og ikke ha noe annet liv enn følelseslivet” (Mill, 2006: 60).

Ved å løsrive seg fra sin undertrykkende situasjon, utsetter kvinnene seg for en stor risiko, blant annet økonomisk, skriver Simone de Beauvoir. På samme måte er den metafysiske risikoen som følger med friheten til å utvikle sin egen individuelle eksistens, vanskelig for kvinnene å forholde seg til. “Alle forhold, sosiale som naturbestemte, virker sammen i retning av å gjøre det usannsynlig at kvinner skal gjøre kollektivt opprør mot menns makt” (Mill, 2006: 60). Det er ikke alltid kvinnene ser sine konkrete behov og muligheter, den frie, transcendent tilværelsen blir for diffus og utrygg. ”Så kvinnen gjør ikke krav på å fremstå som subjekt fordi hun ikke har konkrete muligheter, fordi hun erfarer det nødvendige båndet som knytter henne til mannen uten å hevde noen gjensidighet, fordi hun ofte trives i sin rolle som Den andre” (Beauvoir, 2000: 41).

### **Den umulige transcendens**

Joan Templeton beskriver på samme måte som Beauvoir i *Ibsen's Woman* fra 1997, et samfunn inndelt i to sfærer knyttet til det maskuline og feminine kjønn. Templeton mener at

denne to-inndelingen kommer til uttrykk i Henrik Ibsens *Et dukkehjem*. ”A Doll House is the greatest literary argument against the notion of the ‘two spheres’ ” (Templeton, 1997: 138). I denne inndelingen blir kvinnene tildelt en sekundær status på bakgrunn av kvalitetstrekk tilskrevet hennes kjønn ved fødselen av, skriver Templeton. Det gjøres til en ”naturlov” skriver hun, at kvinnene er ute av stand til å utføre en rekke oppgaver i verden, som på den måten automatisk tilfaller mennene. *Et dukkehjem* illustrerer hvordan det ikke kan falle inn Torvald at hans hustru skal arbeide. Ikke skal hun plage sine ”velsignede øyne” og ”små skjære fine hender” (Ibsen, 1972: 417, første akt) med noe annet enn overfladisk lek og fjas, som for eksempel broderi. ”De skulle heller brodere. (...) Jo, for det er langt smukkere. Vil De se; man holder broderiet således med den venstre hånd, og så fører man med den høyre nålen - således - ut i en lett, langstrakt bue” (Ibsen, 1972: 466, tredje akt).

Templeton mener at det borgerlige samfunnet krevde av kvinnen at hun skulle utvikle karaktertrekk som var ”behagelige” for den dominerende gruppen. Eksempel på slike karaktertrekk er underdanighet, passivitet og mangel på initiativ, trekk som alle kan knyttes til kategorien ”beautiful”. Så lenge kvinnen tilpasset seg denne dominante bestemmelsen og levde som en ”beautiful”, ble hun betraktet som godt tilpasset samfunnet. Men hvis hun ikke gjorde det, men isteden skapte opprør, ble hun kraftig fordømt. I *Et dukkehjems* begynnelse har Nora alle disse kvalitetstrekkene som representerer den underdanige gruppen fra Templetons tekst. Så lenge Nora er snill, medgjørilig og uselvstendig, elsker og ærer Torvald henne, men straks Nora viser antydning til selvstendig tanke og handling, som kanskje bryter med Torvalds ide om hva som er passende for en borgerlig hustru, dømmer han henne før hun har fått lov til å forklare seg. ”En hyklerske, en løgnerske, - verre, verre, - en forbryterske!” (Ibsen, 1972: 471, tredje akt). Noras kvinnelige ”beautiful”-eksistens er for liten for individuell handling og initiativ fra kvinnens side, dette stopper allikevel ikke Nora Helmer. I smug spiser Nora makroner og når ektemannen Torvald ikke hører det, sier hun stygge ord som ”død og pine” (Ibsen, 1972: 428).

Som vi forstår fremstår derfor kvinnes frigjøringsprosjekt som litt umulig i Simone de Beauvoir og Joan Templetons filosofi. Kvinnen er del av en naturlig helhet, en automatisk dualisme, hvor begge halvdelene, kvinnen og mannen, ”den ene” og ”den andre”, sol og måne, dag og natt er gjensidig nødvendige. Dette motsetningsparet er en grunnleggende enhet der de to halvdelene er naglet til hverandre. På tross av dette tror jeg ikke Simone de Beauvoir mener at disse parene automatisk må knyttes sammen med termen godt og ondt, positiv og negativ, ”beautiful” og ”sublime”. Den ene av halvdelene trenger ikke å ha større betydning enn den andre. Hvis jeg skal tolke Beauvoir, er det bruk for begge kjønn, begge halvdelene i ekteskapet.

Både rollen som hustru og rollen som ektemann er avhengig av hverandre for en gjensidig eksistens.

### En frigjøringskamp

Beauvoir inntar et eksistensialistisk perspektiv når hun drøfter feminisme i *Le Deuxième Sexe*, hun tror derfor ikke på at kvinnens karakter og handling skal være bestemt av naturen, slik Edmund Burke, Jean-Jacques Rousseau og de andre idealistiske 1700-talls-teoretikerne hevdet<sup>24</sup>. Isteden mener Beauvoir at alle mennesker, også kvinnen, har like store muligheter til et fritt liv, men det er opp til kvinnen selv å ta ansvar for å forandre sin situasjon. “Når kvinnen oppdager at hun er det uvesentlige som aldri forandres til å bli vesentlig, er det fordi hun ikke sørger for denne forandringen selv” (Beauvoir, 2000: 38). Kunstviteren Anna Lena Lindberg beskriver det hun kaller “den feminina mystiken” i boken *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet* fra 2002. Dette mener hun nettopp er denne egne evne kvinnen har til å underkaste seg mannen og leve sitt liv “bare” som hustru og mor. “Kvinnor som anpassar sig till den feminina mystiken, ett ideal som framför allt förmedlades genom massmedia, ar enligt Friedan de som enbart lever genom sin man och sina barn, söker kärlek och trygghet och acceptans från andra och som aldrig engagerar sig i samhället eller i framtiden framför allt inte i sina egna möjligheter”<sup>25</sup> (Lindberg, 2002: 15).

Lindberg skriver om moderne kvinner fra 2000-tallet, men hennes undring over kvinnes ”feminine mystikk” kan like gjerne knyttes til Nora Helmers situasjon på slutten av 1800-tallet. Det kan være vanskelig å forstå seg på Noras “feminine mystikk” når hun i stykkets begynnelse framstår fullstendig tilfreds med sin passive livssituasjon. Hun er føyelig overfor ektemannens dominans og samfunnets generelle krav til kvinnen. Beauvoir er rystet over at kvinnene opp gjennom historien ikke har tatt ansvar og kommet seg ut av objektsrollen “den andre”. Et subjekt etablerer seg aldri i utgangspunktet som det uvesentlige, skriver hun. “Den andre” blir bestemt som “den andre” av “den ene” som hever seg over “den andre”. Men kvinnen lar mannen forbli i denne subjekt-posisjonen. “Hvor kommer den kvinnelige underkastelsen fra? Hvorfor protesterer ikke kvinnene på hankjønnets overherredømme?” (Beauvoir, 2000: 38).

<sup>24</sup> Bakgrunnsinformasjon om eksistensialisme er hentet fra Store Norske Leksikon: <http://snl.no/eksistensialisme>, sitert 10.10.2013.

<sup>25</sup> Betty Friedan (1921-2006), var en amerikansk feminist mm. Hennes bok “The Feminine Mystique” (1963) blir ofte kreditert for å ha utløst “second wave” av amerikansk feminisme i det 20 århundre (<http://snl.no/search?query=betty+friedan&x=4&y=21>, sitert 10.10.2013).

Det kan kanskje fremstå strengt av Simone de Beauvoir å kreve at kvinnene selv må løsrive seg fra sin ufrie immanens, med tanke på det nære forholdet disse kvinnene ofte hadde til sine undertrykkere, eller den tryggheten og de godene et liv som borgerlig hustru ofte førte med seg. Beauvoir var allikevel ikke den eneste som skjønnte at kvinnene måtte ofre det trygge og behagelige til fordel for et uavhengig, fritt liv. Jeg tror Henrik Ibsen må ha gjort seg opp lignende tanker når han i arbeidet med *Et dukkehjem* bestemte at Nora måtte forlate familien, tross alle de vanskeligheter og eventuelle protester en slik avgjørelse kunne komme til å medføre, både for Nora i ”dukkehjemmet” og for Ibsen selv i hans borgerlige samtid. På den måten viste Ibsen at ansvaret for et bedre liv og et bedre samfunn ligger hos det enkelte mennesket. Jeg mener at denne moralen kommer svært tydelig til uttrykk i *Et dukkehjem*, nettopp ved at rollekarakteren Nora kjenner dette individuelle ansvaret, tar det på alvor, og går. Bare ved å frigjøre seg fra rollen som immanent, ”den andre” og ”beautiful”, kunne nemlig Nora bli den forbilledlige heltinnen som Ibsen ønsket av henne, en ide jeg skal drøfte mer inngående i oppgavens neste del, ”Sublime”. Jeg lar derfor Beauvoir få avslutte dette kapittelet med noen passende visdomsord som kan markere den nye, frie Nora-rollen som jeg i neste omgang skal beskrive: ”Selv under patriarkalske forhold finnes det mer enn en måte å være kvinne på” (Beauvoir, 2000: 15).



## Kapittel 8. En mannsrolle i krise

### Idealisme og estetikk

Jeg ønsker nå å fokusere på Noras ektemann Torvald Helmer. Min erfaring er den at det ofte ikke vies mye plass til Torvalds situasjon i tekster som drøfter den ekteskapelige dramatikken i *Et dukkehjem*. Gang på gang blir karakteren Nora trukket fram og analysert, hennes ektemann Torvald og mennenes situasjon derimot, diskuteres sjelden. Vi har derfor flere tekster som drøfter de “nye”, frigjorte kvinnes situasjon, men få som beskriver opplevelsene til de etterlatte mennene. Ibsen uttalte selv at han ønsket å fronte humanisme gjennom sitt forfatterskap, i den tidligere nevnte talen som Ibsen holdt i anledning Norsk Kvinnesaksforenings jubileumsfest i 1898: “For mig har det staaet som en Menneskesag. Min Opgave har været Menneskeskildring”<sup>26</sup>. Hvis man skal få et helhetlig og balansert bilde av stykkets kjønnsproblematikk, må derfor også Torvalds rolle trekkes inn i analysen. Torvald er ektemannen som blir alene tilbake i det tradisjonelle og konvensjonelle dukkehjemmet. Jeg skal i dette kapittelet drøfte hva jeg mener Noras personlige oppvåkning medfører for Torvald.

Torvald Helmer er en gjennomført idealist både i sitt ekteskap og i sin stilling som bankdirektør. Han søker alltid mot vakre idealer, og unngår derfor blant annet å låne penger fordi han bare ønsker å befatte seg med forretninger som er “fine og smukke”. ”Nei, men alvorlig, Nora; du vet hva jeg tenker i det stykke. Ingen gjeld! Aldri låne! Det kommer noe ufritt, og altså noe uskjønt, over det hjem som grunnes på lån og gjeld” (Ibsen, 1972: 414, første akt). Torvald er en utpreget estetikker. Han har et sterkt behov for å omgi seg med renhet og skjønnhet, og han elsker sin lille lerkefugls perfekte ytre. *Et dukkehjem* eksemplifiserer for eksempel hvordan Nora blir tvunget til å oppgi sine elskede små makroner. ”Har slikkmunnen virkelig ikke gjort en avstikker inn til konditoren? (...) Ikke en gang gnaget en makron eller to?” (Ibsen, 1972: 416, første akt). Torvald liker nemlig ikke søtsaker, han er redd for at Nora skal få stygge tenner av dem og har forbud mot makroner i sitt hjem. “Idealismen var imidlertid ikke bare et viktig element i resepsjonen av *Et dukkehjem*. Det er også nedfelt i selve stykket, mest slående i rollefiguren Torvald Helmer, som er en idealistisk estet til fingerspissene” (Moi, 2006: 318).

Mens Noras plass er hjemme hos familien, har ektemannen Torvald helt andre muligheter. Han er en offentlig person gjennom sitt yrke som bankdirektør, og lever

---

<sup>26</sup> Side 417. [www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/](http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/), sitert 10.09.2013.

transcendent ute i samfunnet. Ibsenforsker Chengzou He skriver i sin artikkel "Ibsen's men in trouble: masculinity and Norwegian modernity" fra 2008: "The separation of work and home brings about a sharper distinction between the spheres of masculine and feminine activity: the man's domain of influence and importance is his workplace, or the world of public affairs" (He, 2008: 136-137). Det var høye yrkesmessige idealer for mannen i det borgerlige samfunnet. Torvald Helmer strekker seg langt for å oppnå suksess i sitt arbeid, arbeidspresset virker motiverende på ham. Nora betror til fru Linde hvordan Torvald tidlig i deres ekteskap ble syk av for store yrkesmessige påkjenninger og måtte dra til Italia for rekonvalesens.

Selv om forfremmelsen nå endelig er oppnådd og Torvald har blitt sjef i aksjebanken, arbeider han hele julen for å sette seg godt inn i sine nye arbeidsoppgaver. "Jeg har latt den avtreddende bestyrelse gi meg fullmakt til å foreta de fornødne forandringer i personalet og i forretningsplanen. Det må jeg bruke julen til. Jeg vil ha alt i orden til nyttår" (Ibsen, 1972: 437, første akt). Ingen skal kunne si at denne mannen ikke tar sitt arbeid alvorlig. Det er Torvald som er ansvarlig for å tjene penger og forsørge familien og tjenerstaben. "The ideal man in the urban, capitalist society is first of all someone who can earn a good salary and support his family. Being a real man means being able to support his wife and family without her having to earn a penny" (He, 2008: 136). Ved siden av den økonomiske trygghet, gir Torvalds nye stilling ham en betydelig dose maskulin selvtillit. "Akk, det er dog herlig å tenke på at man har fått en sikker, betrygget stilling; at man har sitt rundelige utkomme" (Ibsen, 1972: 416, første akt). En mann med et respektabelt yrke vant respekt og prestisje i det borgerlige samfunn.

Med sin maskuline styrke er Torvald til en hver tid klar til å beskytte sin hustru både fra omverdenen og ikke minst fra seg selv. Det er tydelig å se hvordan Torvald nyter Noras hjelpeløshet i "dukkehjemmet", når Nora søker til ham for støtte og beskyttelse. "Vet du vel, Nora, - mangen gang ønsket jeg at en overhengende fare måtte true deg, for at jeg kunne vove liv og blod og alt, alt for din skyld" (Ibsen, 1972: 470, tredje akt). På den måten føler Torvald seg som en fryktløs, ansvarsfull ridder, en situasjon han uttrykker tilfredshet over. "Helmer thinks of himself as extremely manly, and heroic" (He, 2008: 143). Mannens evne til enerådende makt over kvinnekjønn, som uforstyrret har vart i generasjoner, kaller Anna Lena Lindberg "den maskuline mystikken". Dette blir ifølge min tolkning, tydelig eksemplifisert i ektemannen Torvalds dominante forhold til sin hustru. For ham er Nora fortapt uten hans maskuline beskyttelse: "du lille rådvile, hjelpeløse vesen. Engst deg ikke for noen ting, Nora" (Ibsen, 1972:474, tredje akt). Nora lar i det lengste

Torvald få beholde sin dominerende stilling i ekteskapet, på den måten unngår hun at den borgerlige, ekteskapelige harmonien opphører.

Når jeg analyserer rollekarakteren Torvald Helmer, fremstår han tydelig som den maskuline motparten til Noras feminine ”beautiful”-karakter, slik hun fremstår i begynnelsen av stykket. På den måten kan Torvald passe inn i et standardbilde på en estetisk, maskulin stereotypi, slik stereotypier blir beskrevet i Paul Mattick Jr. sin artikkel: ”Similarly, the properties of objects said to induce the sensation of sublimity are relatively ‘masculine’ ones: vastness, roughness, jaggedness, heaviness, strong coloration, hardness, loudness” (Mattick, 1990: 294). Torvald er den stødige, ledende og dominerende parten i det Helmerske ekteskapet. Han støtter seg til loven, fornuften og vitenskapen, alle hans handlinger er derfor rasjonelle og nøye gjennomtenkte. Dette står i klar motsetning til Noras spontane innfall og hennes hjertelige følelsesutbrudd. Nora tenker med hjertet, mens Torvald tenker med hjernen. Han fremstår slik som et godt eksempel på det borgerlige mannsidealet, og er altså en mann til etterfølgelse i det patriarkalske 1800-tallssamfunnet.

### **Sjokk og desperasjon**

Men ”lykken” varer aldri evig, ei heller for lovlydige bankdirektører. På et øyeblikk forandres alt for Torvald. For hva er det som skjer i det øyeblikket Nora går ut av døren? Jo, Torvald står ribbet tilbake. Han mister både hustruen, maktposisjonen, prestisjen og ikke minst sin egen identitet. ”Å skilles - skilles fra deg! Nei, nei, Nora, jeg kan ikke fatte den tanke” (Ibsen, 1972: 479, tredje akt). Et dukkehjem illustrerer hvordan Noras hurtige personlighetsforandring skjer på bare et par dager. Noras utvikling må derfor være et fullstendig sjokk for konservative og konvensjonelle Torvald. For hvem er vel mannen når kvinnen blir fri? Den nye framtidskvinnen harmonerer dårlig med dårlig Torvalds bilde av sin hustru. Jeg ser ham for meg skrekkslagen og i sjokk, der han rykkes ut av sin borgerlige, selvfølgelige eksistens.

Når hustruen Nora tar avskjed med ”dukkehjemmet”, framstår ikke Torvalds fasade like skinnende lenger. Den borgerlige mannens prestisje var avhengig av en vellykket familierelasjon. Chengzhou He sin artikkel poengterer hvordan det stereotypiske kjønnsrollemønsteret på mange måter fører med seg lidelse også for mannen. He beskriver et borgerlig samfunn som stilte høye krav til mannen. He mener at presset for å lykkes både offentlig og privat og frykten for å mislykkes skaper en maskulinitetskrise i mannen. ”Ibsen’s men of success, for example, all seek to present a harmonious and beautiful picture of their family life” (He, 2008: 137). He hevder at selv om mandighet og maskulinitet gir mennene

makt og tilfredsstillelse, så bringer også dette stereotypiske mannsbildet med seg en følelse av tomhet. Når det kommer til stykket, er maskulin en tom definisjon, det gir mennene verken styrke, trygghet eller mening på lang sikt. He mener at Ibsen gjennom sine skildringer av mannsrolledefinisjonen fra slutten av 1800-tallet, samfunnskritisk illustrerer hvordan det borgerlige samfunnet bidro til å skape en konflikt for mannskjønnet. ”They are both inspired and harmed by the bourgeois idea of manhood” (He, 2008: 142). Denne konflikten forverres i møte med et moderne samfunn, der sosiale forandringer krever en revurdering av de eksisterende kjønnsrollene.

Anna Lena Lindberg beskriver hvordan mannsrollen opplever en krise når kvinnen våkner opp og bestemmer seg for å bryte ut av sin stereotypiske kjønnsrolle. ”Det senmoderna västerländska samhället ifrågasätter bland mycket annat också tidigare givna gränser mellan kvinnligt och manligt. I många fall har denna form för kulturell friställning fått så problematiska konsekvenser att det talas om en kris för manligheten” (Lindberg, 2002: 7). Selv om Lindberg som kjent skriver om det senmoderne samfunnet, mener jeg at hun her er inne på en universell problematikk knyttet til brytningen mellom tradisjonelle kjønnsroller og moderne samfunnskonstellasjoner. I min tolkning er den mannlige krisesituasjonen som Lindberg beskriver til stede i modernitetens fremvekst på slutten av 1800-tallet. Samtidig som det er et sjokk for mannen at den moderne kvinnen inntar en dominerende stilling i samfunnet, kommer også sorgen over deres tapte konvensjonelle mannsrolle, den identiteten som de kjente og mestret til fulle.

Tilbake i dukkehjemmet forklarer Nora at det har kommet en avgrunn mellom dem. De to ektefellene er på helt forskjellige mentale steder. En av grunnene til dette er de stereotypiske kjønnes nærmest umulige evne til kommunikasjon. Torvalds fordømmende reaksjon over hustruens pengelån og forfalskning er en overraskelse for Nora. Men da har ikke Nora skjönt det faktum at Torvald er bankdirektør også i sitt eget hjem, og at en drøm om frelse er utopisk når man har med en idealistisk bankdirektør å gjøre. Det er et faktum at Nora og Torvald gjennom sitt åtteårige samliv aldri har snakket alvorlig sammen. Noras replikk til Torvald i den avgjørende oppgjørsscenen i stykkets slutt poengterer det faktum at rollene deres har kommet i veien for den ekteskapelige kommunikasjonen. ”Nei, det er det just. Du forstår meg ikke. Og jeg har heller aldri forstått deg” (Ibsen, 1972: 474, tredje akt). Skjult bak sine stereotypiske roller har de begge forsvunnet som ekte menneske. De er to vidt forskjellige individer uten en form for felles kommunikasjon. Henrik Ibsen var selv klar over denne kjønnsproblematikken. I de første opptegnelsene til *Et dukkehjem* beskriver han hvordan mann og kvinne tilhører to helt ulike normsystemer. ”Det er to slags åndelige love, to

slags samvittigheter, en i manden og en ganske anden i kvinden. De forstår ikke hinanden”<sup>27</sup>.

### Et nytt håp

Lindberg beskriver hva som skjer når kvinnen innser at det mannlige hierarkiet ikke lenger er den eneste muligheten. Kvinnen setter nå spørsmålstegn ved hvordan den fullstendig skjeve kjønnsituasjonen har fått foregå så lenge. ”Men när den ideologi som fått legitimera varför det ena könet ska ha makt över det andra råkar i kris, framstår övertaget inte som ”naturligt” längre utan ter sig alltmer som obegripligt, som mystik, kort sagt som något i behov av en förklaring” (Lindberg, 2002: 21). Følgene av kvinnens oppgjør er en strøm av undersøkelser rettet mot maskulinitetsbegrepet.

Når Nora ikke lenger eksisterer ved Torvalds side, men isteden stiller seg rett ovenfor ham til konfrontasjon, framstår Torvald som et maktesløst offer. Det er tydelig å se hvordan makten i *Et dukkehjem* forskyves fra mannen til kvinnen i løpet av stykket. Det er helt klart Nora som kommer mest seirende ut av det hele og besitter med sin avskjed de transcendent mulighetene. Fra nå av er Torvald helt avhengig av Noras neste trekk. Nora gir nemlig Torvald et ørlite håp om at det kan bli de to igjen, hvis bare det vidunderligste kan skje. ”Akk, Torvald, da måtte det vidunderligste skje” (Ibsen, 1972: 480, tredje akt). Torvalds lykke er altså avhengig av at han forandrer seg, men han vet ikke til hva, siden det er fullstendig fremmed for ham hva denne nye, moderne kvinnen forventer. Han vet rett og slett ikke hva han skal gjøre for å være Nora en (verdig), likeverdig ektemann.

I stykket er det som kjent Nora som står for oppgjøret mellom ektefellene, ved at hun tar avstand fra det stereotypiske kjønnsrolle-spillet. På den måten er det karakteren Nora som oftest i analyser av stykket framstår som den mest ekte og reelle av de to ektefellene, Torvald blir stemplet som overfladisk og falsk. Men selv om Torvald ofte fordømmes som syndebukken i *Et dukkehjem*, er han for meg, på samme måte som Nora, først og fremst et menneske i identitetskrise. Syndebukken er heller samfunnet. Stykket illustrerer med sin kjønnsproblematikk hvordan både kvinner og menn var ofre for samfunnets stereotypiske idealer. Torvald kan derfor tolkes som et symbol for flere av elementene som Ibsen mente var problematiske på slutten av 1800-tallet, blant annet denne tidens sosiale og idealistiske konvensjoner.

---

<sup>27</sup> ”Optegnelser til nutids-tragedien. Rom, 19.10.78”. De tidligste optegnelser fra 1879 i manuskriptet som skulle bli stykket *Et dukkehjem*. [http://ibsen.uio.no/DRVIT\\_Du/Du41113a\\_1r\\_1v.xhtml?fac=Ja](http://ibsen.uio.no/DRVIT_Du/Du41113a_1r_1v.xhtml?fac=Ja), sitert 12.05.2013.

### Del III. "Sublime"

#### Kapittel 9. Teorier knyttet til kategorien "sublime"

##### En innledning til "det sublime"

Dette kapittelet innleder del III. i oppgaven min, "Sublime". Jeg skal i denne tredje delen av oppgaven beskrive den "sublime" karakteren som er den andre av mine to hovedkategorier av stereotypiske kjønnsroller i kunsten. Først kommer et teorikapittel som bygger videre på den introduksjonen jeg gav av kjønnsrollen "sublime" i kapittel 2. "Paul Mattick Jr.'s teorier om kategoriene "beautiful" og "sublime". Jeg vil her gi en dypere teoretisk analyse av den "sublime" kategorien ved å knytte den til flere tekster og teorier som jeg mener er relevante for temaet. Tekstene jeg tar for meg i dette teorikapittelet stammer fra flere forskjellige teoretikere, blant annet Edmund Burke, Paul Mattick Jr., Erika Fischer-Lichte, Margareta Wirmark, Torild Moi, John Stuart Mill, Gail Finney og teoretikerne bak artikkelsamlingen *Ibsen and the Modern Self*. Mine utvalgte teoretikere beskriver alle den historiske perioden etter den franske revolusjonen og den industrielle revolusjonen på slutten av 1700-tallet, fram til begynnelsen av 1900-tallet. En kan lese at denne tiden inneholder en viktig brytningsfase i den europeiske kunsten og i samfunnet generelt. Brytningsfasen, slik den blir beskrevet i de aktuelle tekstene, kan knyttes til fremveksten av den "sublime" karakteren i det europeiske ånds- og samfunnsliv.

Torild Moi skriver i sin bok *Ibsens modernisme* at etter hvert som 1800-tallet gikk, utviklet det seg en stadig større disharmoni mellom de kunstverkene og den litteraturen som faktisk ble skapt, og de kategoriene kunstnerne og kritikerne brukte for å forstå dem. Som et resultat av moderne impulser og kulturelle endringer i den vestlige verden, ble idealismen, som jeg beskrev inngående i oppgavens forrige del, på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet litt etter litt erstattet av modernismen. "Etter som idealismen ikke lenger ble oppfattet som en akseptabel estetisk posisjon (dette er situasjonen på 1890-tallet), ble den kulturelle arenaen dominert av en mengde forskjellige avantgarder" (Moi, 2006: 106). Disse moderne "avantgardene" kaller Moi modernismen. Modernismens retning ble samtidig forbundet med en ny og mer moderne kunstkategori, nemlig "det sublime". I denne perioden var det nemlig en tendens til at kunsten dreide bort fra den vakre og behagelige estetiske kjønnsrollen "beautiful", dette idealet som kanskje først og fremst kjennetegner den

idealistiske, borgerlige kunsten. ”Det sublime” søkte isteden mot en overtredelse av de borgerlige grensene, mot vidstrakthet, storslagenhet og individuell makt.

”Det sublime” har hele tiden eksistert i verden på en eller annen måte, men på slutten av 1700-tallet fikk ”den sublime ideen” nyvunnet styrke og relevans. Paul Mattick, Jr. beskriver i sin artikkel ”Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art”, hvordan kunstteorien på 1700-tallet, i større grad enn tidligere, la stor vekt på å beskrive den ”sublime” kategorien. ”As we have seen, eighteenth-century art theory in fact gave the sublime pre-eminence over the beautiful in many forms. We have here a radical transformation of the late eighteenth-century aesthetics” (Mattick, 1990: 301). Viktige filosofiske teorier om det ”sublime” ble av den grunn nå utformet, slik Edmund Burkes tidligere nevnte hovedverk *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* fra 1757, er et eksempel på. I kjølvannet av den revolusjonistiske tiden i Europa vokste nemlig nye tanker fram i mennesket, knyttet til modernitet, demokrati, frihet og likhet for alle. Samtidig kom det autonome subjektet og menneskets individuelle muligheter i fokus, sammen spredte disse to nye mentalitetene seg utover Europa på 1800-tallet. Den lukkede og harmoniske estetikken knyttet til kategorien ”beautiful”, hadde ikke mulighet til å uttrykke slike vidstrakte, revolusjonistiske mentaliteter, man trengte isteden et større og mektigere uttrykk.

Dette kapittelets oppgave vil av den grunn være å beskrive den ”sublime” utviklingen i den europeiske kunsten og i samfunnet generelt. Videre skal jeg knytte det ”sublime” kunstuttrykket fra denne tiden til Henrik Ibsens samtidsdramatikk fra slutten av 1800-tallet og Nora Helmers egne ”sublime oppvåkning”, som jeg mener finner sted i løpet av Henrik Ibsens *Et dukkehjem*.

### **Den borgerlige mytens fall**

Den tyske teaterviteren Erika Fischer-Lichte og hennes tekst ”Dramatising the Identity Crisis” fra 2002, går i dybden på de sosiale og industrielle forandringene i tiden etter den franske og den industrielle revolusjon, og beskriver hva de voldsomme omveltninger gjorde med samfunnet og kunsten. Hun kommer fram til at det nå var nødvendig for 1800-tallsmennesket å utvikle en sterk evne til modernistisk tilpasningsdyktighet. ”The beginning of the industrial revolution saw a social change which, in a relatively short time, demanded an all-embracing and totally new social adaptability” (Fischer-Lichte, 2002: 243). Samtidig kom denne tidens moderne tanker og ideer raskt i konflikt med det tradisjonelle, borgerlige levesettet. Sammen

førte dette til at menneskets personlighetsbegrep ble kraftig utfordret, noe som kunne resultere i en indre konflikt og identitetskrise for menneskene på denne tiden, skriver hun.

Tidligere i opplysningstiden, den historiske perioden fra slutten av 1600-tallet til begynnelsen av 1800-tallet, mente man at menneskets personlighet var knyttet til naturen som en naturlig karakter. Menneskets karakter ble på den måten et medfødt potensial gitt av naturen, en evne som lå latent i alle mennesker. ”Personality as an aspect of human nature, as something guaranteed by nature, represented one of the key concepts of the philosophy of the Enlightenment” (Fischer-Lichte, 2002: 202). Vi har tidligere i oppgaven vært inne på naturens fremtredende rolle i 1700-tallsfilosofiene til Edmund Burke, Georg Wilhelm Friedrich Hegel og Jean-Jacques Rousseau. Deres teorier beskriver alle naturens kjønnede idé, der kvinnen og mannen skal følge naturens veiledning for å finne sin kjønnsidentitet. På samme måte mente man i opplysningstiden at menneskets personlighet var konstant og naturgitt, ”as the tree in its seed” (Fischer-Lichte, 2002: 202), og at personligheten gikk som en rød tråd gjennom menneskeheten, upåvirket av eventuelle hendelser og ideer i verden.

Denne konstante, universelle personlighets-ideen fra opplysningstiden ble i forbindelse med revolusjon og moderne utvikling utover 1800-tallet forandret. ”Under andra hälften av 1800-talet debatterats ivrigt hur personligheten egentligen är uppbyggd” (Wirmark, 2006: 40). Den tidlige moderne verden mente isteden at mennesket var et eget, individuelt subjekt med et bevisst forhold til seg selv og verdenssamfunnet rundt. På den måten var personlighet noe individuelt som kunne variere fra menneske til menneske. Margareta Wirmark beskriver denne utviklingen i sine bøker *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899* og *Nora Nora*, som begge drøfter den menneskelige personlighetens utfordringer på 1800-tallet. ”Enligt tidens nya uppfattning är personligheten långt mera komplex och inte alls lika fixerad. En och samma individ kan vid olika tidpunkter uppvisa olika och ofta motsägande drag” (Wirmark, 2006: 40).

Det moderne mennesket skulle av den grunn kjempe for å oppnå sitt fulle, autonome potensial. Dette var bare mulig hvis en overvant samfunnets sosiale, borgerlige rammer og idealistiske betingelser, skriver Erika Fischer-Lichte. “The struggle to achieve the right to cultivate the personality freely and overcome the obstructive and lamentable conditions of social reality was thought to have been the cause of the French Revolution” (Fischer-Lichte, 2002: 202). Et subjektivt individ kunne ikke ta hensyn til tradisjonelle, stereotypiske rammer. Det var nødvendig med frihet og transcendens, og det er her den ”sublime” kjønnskategorien kommer inn i bildet. ”For Burke and Kant the Sublime was a way of thinking about excess as the key to a new kind of subjectivity” (Burke, 1990: ix, innledning av Adam Phillips).



Edmund Burkes hovedverk beskriver den ”sublime” kategorien på denne måten: ”It is the category for a power or ‘greatness’ that is beyond categorization” (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips). Nettopp i kraft av ikke å være overlesset av de klassiske, skjønnhetsidealene knyttet til ”beautiful”, kunne ”sublime” finne tilbake til sannheten om menneskets egentlige følelser og komme nærmere kilden til det autentiske livet. ”Det er dette som han kalte det sublime, som skulle nås gjennom en kunst ’der formen er formløs’ ”<sup>28</sup>.

Som jeg allerede flere ganger tidligere har vært inne på i denne oppgaven, var den borgerlige familiekonstruksjonen basert på stereotypiske kjønnsroller. Disse kjønnsrollene kom nå utover 1800-tallet i kraftig konflikt med modernitetens ide om den ”sublime” frihet og autonomi. ”The family members are not able to fulfil the ideal demands which society asks of them in the form of public opinion. They must hide behind an image of herself/himself which society has determined and created for her/him in the role of housewife or patriarch” (Fischer-Lichte, 2002: 250). Det borgerlige samfunn stod på den måten i veien for utviklingen av det moderne individuelle selvet og for menneskets følelse av ”det sublime”. Forstyrret av en urban vekst, fremstod den borgerlige familiekonstellasjonen utover 1800-tallet mindre og mindre i stand til å fylle sin tradisjonelle funksjon som samfunnets viktigste institusjon, skriver Fischer-Lichte. Radikale sosialister, marxister og feminister mente isteden at den borgerlige familien var foreldet og foreslo at familiekonstruksjonen burde bli avsluttet en gang for alle.

**“The call for a new theatre”** (Fischer-Lichte, 2002: 245).

Som kjent er ofte tidens kunst knyttet tett sammen med samfunnsaktuelle hendelser. De viktige hendelsene og konfliktene beskrevet ovenfor som 1800-tallsmennesket nå gjennomgikk, måtte på en eller annen måte komme til uttrykk i kunsten fra denne tiden. Svært overraskende kan en derfor lese i Erika Fischer-Lichtes tekst at på tross av den tidlige modernitetens inntog i samfunnet, kom disse moderne, ”sublime” kreftene nærmest ikke til uttrykk på teaterscenen i årene rundt slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet. En av grunnene til dette knytter Fischer-Lichte til en allmenn forventning i det borgerlige samfunnet om at mennesket fortsatt skulle holde på de tradisjonelle, borgerlige ”beautiful”-verdiene knyttet til idealisme, streng moral, kristen religion og patriarkalsk familie. I den stereotypiske, borgerlige identiteten passet nemlig det moderne frihetsidealet og den individuelle subjektiviteten dårlig inn.

---

<sup>28</sup> <http://snl.no/sublim>, sitert 11.03.2014.

Som en motsats til de revolusjonistiske utviklingene ute i samfunnet, viste teateret isteden fram et overfladisk og illusjonistisk bilde av den harmoniske og dydige borgeren. "The discussion raised by drama of the time concerning a new image of mankind was prevented from approaching the stage" (Finney, 1989: 247). Slik kunne styresmaktene opprettholde den borgerlige idé og samtidig motivere sine samfunnsborgere til å strekke seg mot de "riktige", patriarkalske idealer. "It was thought that it could be dealt with if, on the one hand, the traditional values given by the patriarchal family, the bourgeois morals and Christian religion were rigidly upheld, and on the other, if a certain spiritual relief was guaranteed by offering the individual the chance to escape temporarily the stress of reality which so threatened the self" (Fischer-Lichte, 2002: 243). Det ble lagt vekt på at teateret skulle være et fristed hvor publikum kunne glemme virkelighetens slit og strev, og publikum oppsøkte nå teateret for enkel underholdning og forlystelse, skriver Fischer-Lichte kritisk.

Problemet er bare at enkel underholdning og overfladisk moro er det motsatte av den "sublime" kategorien. "Humour and cheerfulness - the ludicrous, the ridiculous, the burlesque - are the enemy of the sublime" (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips). På den måten beveget det populære underholdningsteateret seg stadig lengre vekk fra mange av de viktige, aktuelle kreftene som kjennetegnet samfunnets virkelighet utover 1800-tallet. Mens det skjønne "beautiful" kjennetegnes av likevekt og harmoni, dreier det "sublime" i en motsatt retning. Den "sublime" estetikken kjennetegnes ofte av et mørke og av en mystikk. "Det sublime" er noe ulmende voldsomt, som hvis det får for mye makt kan knuse mennesket og samfunnet. Edmund Burke skriver i sitt verk: "It is an experience of intolerable but inescapable scepticism, what Burke calls 'terrible uncertainty'" (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips). Mattick utfyller Burkes litt svevende beskrivelser med å sammenligne det "sublime" med naturkatastrofer eller menneskeskapt krig. "For 'war has something sublime about it'" (Immanuel Kant *Critique of Judgment*, i Mattick, 1990: 295), eller som Det Store Norske Leksikon skriver for å illustrere den "sublime" følelsen: "gi seg 'barbariet' i vold. Innbildningskraften bryter sammen, og det eneste som blir igjen er en beundring eller aktelse for noe veldig"<sup>29</sup>.

Gjennom alle disse beskrivelsene blir det tydelig at den "sublime" teaterkunsten neppe bare kunne inneholde den lykke og glede som var forenlige med det overfladiske borgerlige "beauty"-temaet. Isteden ville den "sublime" estetikken vise en mørkere dimensjon i menneskets personlighet, en tilstand av frykt, uvisshet og fare. "The needs and hopes of

---

<sup>29</sup> <http://snl.no/sublim>, sitert 11.03.2014.

potential audience - from the petit-bourgeois craftsman, whose existence was threatened, to the bourgeois, capitalist entrepreneur and noble landowner - would hardly have been fulfilled if they were confronted in theatre with heroes who are themselves at the mercy of the process of the destabilization of the self, who stubbornly deny the current values and in their place set negation, nihilism and sensualism” (Fischer-Lichte, 2002: 244).

I følge Fischer-Lichte var det ikke før nesten 100 år etter, på slutten av 1800-tallet, at den ”sublime” estetiske kjønnsrollen virkelig ble illustrert på teaterscenen. Teaterkompaniet *Meiningene* var i 1870 pioner for en ny teaterform som la stor vekt på den kunstneriske og litterære dimensjonen i teateret, skriver hun<sup>30</sup>. Denne nye kunst-teaterbevegelsen spredte seg raskt utover Europa på slutten av 1800-tallet og fikk et stort repertoar, bestående både av høyverdige klassikere og nyskrevne, moderne verker fra samtidsdramatikere, som for eksempel Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, Anton Chekhov osv. Samtidsdramatikken fra denne tiden knyttet nå sammen kunst, politikk og samfunn, og temaet i deres kunstneriske verker var ofte den samfunnsaktuelle konflikten mellom individets følelser og statens lover. ”Nu förvandlades teatern från en plats för nöjen och underhållning till ett debattforum, ett forum för etik” (Wirmark, 2000: 21). På den måten representerte de en demonstrativ protest mot det borgerlige teateret som ofte unngikk konfrontasjon med reelle, aktuelle brennende spørsmål. “For many poets and intellectuals of the first half of the century, the question of the self seemed to be closely linked to political events in Europe” (Fischer-Lichte, 2001: 230).

Teateroppsetningene provoserte fram voldsomme reaksjoner og offentlige diskusjoner blant publikum og kritikere, både i form av positiv entusiasme eller kompromissløs fordømmelse. Kunstteaterbevegelsen lyktes slik å vinne tilbake teaterscenen som et åpent, offentlig diskusjonsforum, mener Fischer-Lichte. “The dramas of Henrik Ibsen gained special importance in this process” (Fischer-Lichte, 2002: 246). Vi skal senere i oppgaven se at Henrik Ibsen og samtidsdramaet *Et dukkehjem* på flere måter bygde videre på den kunst-teatertradisjonen som *Meiningene* var pioner for.

## **Ibsen og det moderne selv**

---

<sup>30</sup> Hertugen av Saxe-Meiningen, George II, introduserte i 1870 en ny teaterreform i sitt lille provinsielle slottsteater, teaterkompaniet *Meiningene*. Dette var en teaterform som utfordret de eksisterende, populistiske teaterformene og bidro til å utvikle realismen i teateret (Fischer-Lichte, 2002: ?)

Når kunst-teatertradisjonen på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet lot "det sublime" komme til uttrykk i teaterkarakterene i større grad enn tidligere, ble resultatet en fremvekst av store og innholdsrike rollekarakterer på teaterscenen, skriver Erika Fischer-Lichte. De "sublime" rollekarakterene var knyttet til den moderne personlighetstanken, beskrevet tidligere i kapittelet. John Stuart Mill beskriver i *On the Subjection of Women* fra 1869 hvordan noe av det viktigste som skiller moderne tenkning fra tilsvarende i tidligere tiders tankegang, er det faktum at mennesket ikke lenger automatisk ble født inn i sin posisjon i livet, for eksempel inn i rollene som kvinne, mann, slave, rik, svart, hvit osv. "For hva er det spesielle ved moderniteten? Det er at ingen blir født til sin plass i livet, men er fri til å utvikle sine evner slik de selv finner det best" (Mill, 2006: 29-30).

En kvinne var for eksempel ikke lenger bare en hustru, mor og søster. Det moderne mennesket kunne isteden strekke seg transcendent og fritt utover sine tradisjonelle, stereotypiske grenser og nå uante, "sublime" størrelser. "For sublime objects are vast in their dimensions" (Burke, 1990: 113). Edmund Burke beskriver en lignende overskridende vidstrakthet i den "sublime" mentaliteten: " 'Hardly anything can strike the mind with its greatness', he writes, 'which does not make some sort of approach towards infinity: which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds' " (Burke, 1990: xxii, innledning av Adam Phillips). Tidens rollekarakterer i teateret spilte ofte denne grenseløse frihetsmentaliteten og ble på den måten noe mye mer enn bare den stereotypiske og begrensede ideen om mennesket, som mange av de tidligere "beautiful"-teaterkarakterene hadde vært. Av den grunn kaller Erika Fischer-Lichte disse moderne dramatiske karakterene fra denne tiden for "extraordinary personality" (Fischer-Lichte, 2002: 204).

Tekstene i artikkelsamlingen *Ibsen and the Modern Self* beskriver hvordan flere av Henrik Ibsens samtidsdramaer fra slutten av 1800-tallet inneholder slike store rollekarakterer, lignende Fischer-Lichtes "ekstraordinære personligheter". Her nevnes både Hedda Gabler, Ellida i *Fruen fra Havet* og ikke minst vår egen Nora Helmer. Disse karakterene er fanget mellom samfunnets tradisjonelle rammer og sitt individuelle behov for selvdefinisjon og utvikling. Ibsen viste hvordan den nyoppdagede individuelle friheten og det plutselige ansvaret for eget liv, kunne føre til nye konflikter og utfordringer for det moderne mennesket. "In the Enquiry Burke senses the infinite possibilities of human subjects and a complementary terror of endless confusion and uncertainty" (Burke, 1990: xii, innledning av Adam Phillips).

Konflikten mellom den borgerlige illusjon og det moderne selvet i Ibsens samtidsdramaer avdekket en dypere dimensjon i samtidsmennesket, knyttet til identitetskrise, tvil, mangler og maktesløshet. "He was a poet of the truth of the human soul" (Templeton,

1997: 111). Sannheten om det moderne menneskets sammensatte og flerdimensjonale personlighet fikk komme til uttrykk ved at man verdsatte det unike i de dramatiske karakterenes natur, både det positive og det mer mørke og demoniske. I tråd med Meiningenes teatertradisjon var Ibsens samtidsdramaer fra slutten av 1800-tallet realistiske reproduksjoner av virkelighetens samfunn og ikke et illusjonistisk bilde av en borgerlig idé. "Ibsen turned the actual situation in Norwegian politics into a theme for the stage" (Fischer-Lichte, 2002: 246). Gjennom sin samfunnsrealisme holdt Ibsen opp et speil for teaterpublikummet, slik at de kunne se sin egen virkelighet klarere og gjennomskue sannheten om det borgerlige samfunnet. "Ibsen used the forum of the stage to expose the hypocrisy of this style of life" (Fischer-Lichte, 2002: 247).

Frihet, individualitet og autonomi var tydeligvis viktige kampsaker for Henrik Ibsen selv. I et brev til Bjørnstjerne Bjørnson fra 1882 skriver Ibsen: "Og det, i sin livsførelse at realisere sig selv, mener jeg, er det høyeste et menneske kan nå til. Den opgave har vi allesammen; men de allerfleste forfusker den"<sup>31</sup>. Ibsens dramaer viste derfor hvilke katastrofale følger den patriarkalske familiestrukturen kunne ha for utviklingen av det moderne selvet, ved at dets medlemmer ble nektet individuell selv-realisering. Publikum var begeistret for endelig å kunne se sannheten om seg selv illustrert gjennom Ibsens samtidsdramaer på teaterscenen, skriver Erika Fischer-Lichte. "Ibsen's play succeeded in achieving that which the art-theatre movement would only achieve on a broad base in the 1890's: in turning the stage back into a forum where the bourgeois public was confronted with, and invited to discuss, the problems which actually moved them" (Fischer-Lichte, 2002: 247).

### **Den ekstraordinære, "sublime" Nora**

Jeg vil hevde at Nora Helmer, i *Et dukkehjem*s siste del, nettopp er et eksempel på en slik teaterkarakter som transcendent og "sublimt" strekker seg ut over samfunnets fastsatte lover og grenser, for å gjennomføre denne tidens typiske søken etter sitt egentlige selv. Når Nora velger å forlate familien og rollene som hustru og mor i stykkets avslutning, bryter hun ut av den feminine kjønnskategorien "beautiful" og fremstår isteden "sublime". Ved at Nora nettopp avdekker slike "sublime" krefter i seg selv, blir hennes rollekarakter på en måte løftet litt opp fra den allmenne borgerligheten, og hun blir noe mer enn bare et vanlig, ordinært

---

<sup>31</sup> Sitatet er hentet fra Henrik Ibsens brev til Bjørnstjerne Bjørnson 4. August 1882.

[http://ibsen.uio.no/BREV\\_1880-1889ht|B18820804BB.xhtml](http://ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht|B18820804BB.xhtml) , sitert 20.02.2014.

menneske, vil jeg hevde. I følge Paul Mattick Jr. og 1700-tallsteoretikerne er det nettopp denne opphøyetheten som kjennetegner den ”sublime” karakteren. Edmund Burke beskriver for eksempel den ekstraordinære, ”sublime” karakteren treffende i dramatisk ordlyd: ”Bulls are sublime, oxen are not. Wolves are sublime, but dogs are not. Kings, and God, are sublime, ordinary people presumably, are not, because objects of contempt and use never can be” (Burke, 1990: xxii).

Nesten som en fryktløs kriger kjemper Nora for retten til å leve sitt eget liv. Krigerens personlighet kjennetegnes ofte av en ”sublime” styrke og kraft, skriver Mattick og henviser til Immanuel Kants tanker rundt krig og det ”sublime”: ”While Kant conceives the sense of freedom connected with the sublime fundamentally as an intimation of our moral nature, its incarnation as a human type is ”the warrior” for whom even ”a fully civilized society” retains a ”superior esteem” (Mattick, 1990: 295). Man både frykter og beundrer en kriger, lignende følelsesmessige reaksjoner skapte også Nora-skikkelsen i sine omgivelser. Ektemannen Torvald blir for eksempel kraftig skremt når han i slutten av stykket ser Noras sanne natur og skjønner at hun er så mye mer enn bare den bekymringsløse, uproblematisk lerkefuglen han trodde at hun var. En kan nå ane de mørke og uutgrunnelige sidene i Noras sjel. For Torvald fremstår Nora på mange måter ødeleggende og farlig. ”The experience of the ‘uncanny’ and ‘evil’ articulated in a minor way on the European stage at the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth century” (Fischer-Lichte, 2002: 211).

Reaksjonene fra samtidens publikum i årene rundt *Et dukkehjem*s utgivelse knyttet til Nora-karakterens moderne og flerdimensjonale personlighet, var også som vi tidligere har vært inne på, svært delte. Samtidig som mange i det borgerlige samfunnet på samme måte som ektemannen Torvald, fryktet og mislikte den nye Nora, fikk også Nora beundring og respekt. Nora ble på den måten raskt et sterkt symbol og forbilde for den moderne kvinnelige frigjøring på slutten av 1800-tallet, som oppgavens senere kapitler skal beskrive mer utdypende. ”There is ample evidence that Nora was iconic for women demanding the subjective freedom of modernity at the turn of the 20th century” (Hollidge, 2010: 205).

På den måten vil jeg hevde at Paul Mattick Jr., Immanuel Kant og Edmund Burkes beskrivelser av den ”sublime” kategorien fra 1700-tallet kan overføres til Nora Helmer som den moderne, ”ekstraordinære personligheten” hun fremstod som på teaterscenen på slutten av 1800-tallet. Kapitlene som følger i denne III. delen av masteroppgaven kommer nettopp til å undersøke de ulike rebelske, sterke, transcendent og ”sublime” sidene av Nora-karakteren, men også det såre behovet for aksept som denne Ibsen-kvinnen i en tidlig moderne verden, lengtet etter.

## Kapittel 10. Den androgyne kvinnen

### Gail Finney og modernistiske kvinneroller

Kvinner og identitet ble et aktuelt tema for kunsten på 1800-tallet og kvinnes moderne selv, som tidligere var blitt neglisjert av det patriarkalske samfunnet, kom som kjent nå i fokus. Margareta Wirmark beskriver hvordan blant annet teaterkunsten førte en fortløpende, samfunnskritisk diskusjon om hva det gode kvinnelivet var. ”Det gamla seklets kvinna och det gamla seklets man ifrågasätts bägge” (Wirmark, 2000: 9). Resultatet av denne undersøkelsen var fremveksten av et stort antall nye og modernistiske kvinneroller i den europeiske teaterkunsten på slutten av 1800-tallet, noe også teater- og litteraturprofessor Gail Finney poengterer i sin bok *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century* fra 1989. ”Women characters in turn-of-the-century drama are varied and complex. From femme fatale to New Woman, from childlike wife to mature housewife, from hysteric to feminist, from barmaid to grand dame - women figures now populate the stage in larger numbers and with greater power than at any previous point in the nineteenth century” (Finney, 1989: ix).

Disse nye kvinnerollene hadde røtter tilbake til det moderne personlighetskonseptet som ble utviklet etter revolusjonene i Europa og som oppgavens forrige kapittel beskrev inngående. Gjennom demokratiske revolusjoner og moderne utviklinger fikk kvinnene nå en forsterket selvfølelse og ønsket på samme måte som mennene å være et eget, autonomt individ. Finney peker på flere viktige tendenser i tiden som kan ha bidratt til dette: ”the Enlightenment motion that everyone is equally endowed with reason and that women should therefore have the same rights to education as men, and the emphasis of the bourgeois revolutions on equality and on individual rights and liberties” (Finney, 1989: 5). De moderne kvinnene utfordret samfunnets stereotypiske forestillinger om kvinnelighet, femininitet og kategorien ”beautiful”. Nå ville de ikke lenger la seg begrense av stereotypiske kjønnsroller, men strakte seg isteden transcendent utover sine pålagte grenser. På den måten kjennetegnes disse moderne kvinnene, både i kunsten og samfunnet generelt, nettopp av de ”sublime” elementene som det forhenværende kapittelet beskrev.

### Henrik Ibsen: den autonome og androgyne kvinnen

Terry Sin-han Yip beskriver i *Ibsen and the Modern Self* fremveksten av en ny type kvinnes rolle i Henrik Ibsens samtidsdramaer. Denne nye kvinnekarakteren uttrykte ikke tradisjonelle, stereotypiske kvinnelige kvaliteter, men framstod isteden med en maskulin

styrke, som en "manly-women": "qualities that are considered unfeminine, if not masculine, at the time" (Sin-han Yip, 2010: 97). Både Hedda Gabler, Hilde Wangel fra Byggmester Solness, Rebecca West fra Rosmersholm og Nora Helmer, er alle eksempler på slike kvinnelige karakterer fra Henrik Ibsens samtidsdramatikk, som i følge Sin-han Yip avdekker en maskulin visjon om frihet og makt over eget liv. "Det sublime" knyttes som kjent til den maskuline delen av kjønnssystemet. Paul Mattick Jr. beskriver den "sublime" kategorien på følgende måte i sin artikkel: "Similarly, the properties of objects said to induce the sensation of sublimity are relatively 'masculine' ones: vastness, roughness, jaggedness, heaviness, strong coloration, hardness, loudness" (Mattick, 1990: 294).

En av grunnene til at disse kvinnene kan kalles androgyne er nettopp fordi de våger å gå imot det borgerlige samfunnets stereotypiske kvinneideal, knyttet til det myke, feminine og "beautiful", men heller nærmer seg kvaliteter som heller mot det mannlige stereotype "sublime". Sin-han Yip mener at det sterkeste eksemplet på slike androgyne kvinneskikkelser i Henrik Ibsens samtidsdramatikk er Nora Helmer. Etter som stykket *Et dukkehjem* utspiller seg, avdekker Nora mer av sin sanne natur, dette fører til at hennes rollekarakter ikke framstår like tydelig feminin og kvinnelig lenger, slik hun gjorde i stykkets første del. Isteden viser det seg at Nora er en kvinne med evne til selvstendig handling og individuell selvrefleksjon. Nå vil Nora ta sine egne avgjørelser og bestemme selv over sitt eget liv, hun uttrykker på den måten en motstand mot de mannlige, patriarkalske instruksene det forventes at hun som kvinne skal følge i det borgerlige samfunn. "Jeg må se å oppdra meg selv. Det er du ikke mann for å hjelpe meg med. Det må jeg være alene om. (...) Jeg må stå ganske alene hvis jeg skal få rede på meg selv og på alle ting utenfor" (Ibsen, 1972: 476), tredje akt.

Det har hele tiden bodd uante krefter i Nora som strider mot hennes identitet som borgerlig "beauty"-hustru. Noras ansvarsfulle kamp for Torvalds helse, det hemmelige pengelånet som hun på egen hånd fikk forhandlet fram med Sakfører Krogstad og videre hennes selvstendige arbeid for å betale ned lånet, viser at Nora ubevisst har handlet transcendent og sublimt over lengre tid. På den måten har hun overskredet det etablerte kjønnsrollemønsteret og trådt inn i en maskulin sfære fylt av ansvar, bekymringer og handlekraft. "Without her knowing, she has also revealed a hidden aspect of her self which is regarded as 'unnatural', unfeminine and unacceptable by patriarchal standards" (Sin-han Yip, 2010: 94). I motsetning til denne tidens uselvstendige og underdanige hustruer, har Nora selv tatt hånd om de oppgaver som tradisjonelt knyttes til mannen i familien og dette med stor suksess. Torvald ble frisk igjen etter reisen til varmere strøk og pengelånet er snart nedbetalt.



Nora har handlet maskulint, men ut ifra et feminint ønske om å hjelpe sine nærmeste med omtanke og kjærlighet. ”En kvinne skal altså ikke ha rett til å skåne sin gamle døende far, eller til å redde sin manns liv! Slik tror jeg ikke på” (Ibsen, 1972: 477, tredje akt). Det er nettopp denne dobbeltheten i situasjonen som skaper konflikt og identitetskrise i Nora Helmers psyke. Hvem ønsker Nora egentlig å være? En tradisjonell, harmonisk borgerlig hustru, eller en fremtidskvinne som tar del i den moderne verdens selvrealisering? ”Vilka positiva egenskaper utmärker Framtidskvinnan och vilka egenskaper framstår som absolut förkastliga?” (Wirmark, 2006: 6). Det er slike spørsmål som Nora selv må finne ut av når hun i stykkets avslutning forlater familien. ”Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror at jeg er først og fremst et menneske, jeg, liksom vel som du, - eller i alle fall at jeg skal forsøke på å bli det” (Ibsen, 1972: 477, tredje akt).

### **Framtidskvinnen**

”The birth of an androgyne” (Sin-han Yip, 2010: 94), kaller Terry Sin-han Yip situasjonen som utspiller seg i *Et dukkehjems* siste akt når Nora skjønner at hun må ta ansvar for sitt eget liv. Nora framstår androgyn fordi hun demonstrerer en ny mentalitet i kvinnekjønnnet, skriver han. Denne nye mentaliteten som flere av Ibsens kvinnekarakterer uttrykker, viser de moderne kvinnenenes nyoppdagede ønske om full deltakelse i livet, i motsetning til å godta en tilværelse definert av patriarkalsk familieliv, undertrykkelse, og marginalitet. Nora ber derfor Torvald om å komme og sette seg ned sammen med henne i stykkets avsluttende oppgjørsscene. Dette er en helt ny situasjon for ektefellene, kjønnsrollene har blitt kastet om på. Fram til nå har det alltid vært Torvald som har førte ordet i ekteparets kommunikasjon. I samtalen som følger gjennomfører Nora en grundig analyse av sitt gamle liv, samtidig som hun understreker viktigheten og nødvendigheten av et nytt liv.

Nora har innsett at hun har hellige plikter mot seg selv som menneske. Hun må først og fremst utvikles som et eget individuelt subjekt. ”A Doll’s House is predicated on the liberal humanist assumption that there is an innate drive for freedom in human beings; the character of Nora is significant in late 19th century European drama because this drive is represented within a female persona” (Julie Holledge, 2010: 204). Blant alle Ibsens kvinnekarakterer er Nora den eneste som finner styrke nok til å bryte ut av familiekonstellasjonen og søke ut i verden på leting etter seg selv. På den måten er Nora den eneste som faktisk har mulighet til å kunne gjennomføre en moderne selv-realisering. Lest på denne måten, framstår Nora som et nytt selv i stykkets siste del, hun framstår som ”sublime”.

## Kapittel 11. Den lille deilige Capripike

### Tarantella og erotikk

En rolle som Nora Helmer er kompleks og krever mye av den skuespillerinnen som skal spille henne. Det er for eksempel en fordel å kunne danse, siden tarantellaen utgjør en vesentlig del av *Et dukkehjem*. På den måten var det kanskje ikke en tilfeldighet at Noras første tarantelladans ved premieren på *Et dukkehjem* i København 22. desember 1879, ble fremført av Betty Hennings. Hennings hadde tidligere hatt en karriere som ballettdanserinne og hun la mye vekt på dansescenene i stykket. Dansen til Betty Hennings ble også senere gjerne trukket fram av teateranmeldere som et eksempel på en vellykket gjennomførelse av tarantellaen i *Et dukkehjem*. ”In fact, the tarantella scene was anticipated with keen attention in every production after Betty Hennings had set the standard with her brilliant dancing skills” (Hov, 2010: 40).

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på de ulike sidene ved Noras rolle som dansende tarantellapike, blant annet hennes opptreden, intensjoner og kostyme. Nora skal danse tarantella, sier Torvald, og hennes danseoppvisning skal skje foran alle deres venner. ”Der skal være kostymeball i morgen aften ovenpå hos konsul Stenborgs, og nu vil Torvald at jeg skal være neapolitansk fiskerpike og danse tarantella, for den lærte jeg på Capri” (Ibsen, 1972: 441, annen akt). Tarantelladansen symboliserer to forskjellige ting for ektefellene. Nora forbinder dansen med redningsaksjonen hun gjennomførte for Torvald til Italia, den turen som gjorde han frisk. Tarantelladansen symboliserer derfor den hendelsen i deres samliv som Nora selv er mest stolt over. Gjennom dansen kommer hennes initiativkraft til syne; Hun, Nora, har også fått til noe godt her i livet. Bak Torvalds ønske om å se Nora danse ligger det et annet personlig motiv. Han vil at deres venner skal beundre hans unge hustru og ikke minst misunne ham denne fagre prydgjenstanden som Torvald er så umåtelig stolt av. ”Å du henrivende deilige unge kvinne!” (Ibsen, 1972: 467, tredje akt).

### Et lokkespill

For å kunne danse tarantella på juleselskapet hos naboene, skal Nora ha på seg den napolitanske tarantelladrakten som Torvald har plukket ut til henne i Italia. Torvald iscenesetter altså ikke bare Noras tarantelladans, han bestemmer også antrekket hennes. ”Der er jo ingen der har en sånn fin smak som du. Nu ville jeg gjerne se godt ut på kostymballet. Torvald, kunne ikke du ta deg av meg og bestemme hva jeg skal være, og hvorledes min drakt skal være innrettet?” (Ibsen, 1972: 437, første akt). Dette tarantellakostymet er en viktig del

av Torvalds iscenesettelse av Nora og hennes danseopptreden. ”Ja, se riktig på henne. Jeg skulle nok tro hun er verdt å se på. Er hun ikke deilig, fru Linde?” (Ibsen, 1972: 465, tredje akt).

Selv om det er Torvald som har plukket ut Noras tarantelladrakt for kvelden og tror at det er han som kontrollerer regien under Noras tarantelladans, er Nora mer bevisst sin egen situasjon enn det man kanskje først skulle tro. *Et dukkehjem* skildrer Nora som en ung kvinne og vi får flere ganger i Ibsens tekst høre fra både Torvald, doktor Rank og Fru Linde at Nora tar seg vakkert ut, at hun er feminin og sensuell. Nora er fullstendig klar over at både Torvald og familievennen doktor Rank er svake for hennes kvinnelighet og erotiske tiltrekningskraft. Disse sidene kommer ekstra tydelig fram når hun danser. Når Nora kler seg ut, får hun Torvalds fulle og hele oppmerksomhet, og for en liten stund er det hun og ikke han som kontrollerer ekteskapssituasjonen.

Ved at Nora bruker tarantellakostymet bevisst i sitt lokkespill både mot Torvald og Doktor Rank, blir antrekkene hennes en form for kostyme i det illusjonistiske ”dukkespillet” hennes. Dansen gir altså Nora makt på flere områder, både på et dypt personlig nivå og på et mer overfladisk kvinnelig og erotisk nivå. Dansen avdekker derfor et maktbegjær i Nora. Selv behersker Nora egentlig tarantellastegene til det fulle, men hvis Torvald fokuserer på henne, glemmer han også å åpne postkassen hvor brevet med avsløringen fra Sakfører Krogstad om Noras lån og forfalskning ligger. Nora vinner på den måten tid og kan utsette den potensielle skandalen til etter naboenes julefest. Sammen bidrar dette til at tarantelladansen i *Et dukkehjem* er spekket med følelser, symboler og intensjoner.

### **Dansen - et vendepunkt**

Torvald organiserer Noras danseforestilling for venner og naboer slik at de kan beundre hans kones skjønnhet og talenter. Allikevel vil han kontrollere forestillingen og ønsker ikke at Nora skal gå for langt. Med tamburinen i hånden og et broket sjal drapert over skuldrene gjør Nora seg klar til å danse. Men gjennom dansen skjer det noe med Nora. Under danseprøven er Nora vanskelig å styre, hun danser villere og villere og later til å ha glemt alle innøvde tarantellasteg. Hennes hår løsner fra den sirlig oppsatte knuten og faller løst og fritt ut over skuldrene. Hun enser ikke Torvalds rettende bemerkninger.

Nora greier nå ikke lenger å holde sannheten om sin egen redsel tilbake, og dansen avslører alt hva hun føler. Gjennom tarantelladansen avdekker hun et mørke i sin sjel. Angsten for den kommende katastrofen og det som eventuelt følger etter at sannheten kommer for en dag, vokser i henne. Kanskje må hun forlate alt hva hun elsker høyest:

ektemannen Torvald, deres felles hjem og ikke minst barna? Vi som tilskuere vet at hun kanskje også må ofre livet for Torvalds skyld. Det er Noras dødsangst som uttrykkes med tarantellaen. På den måten blir denne danseprøven en symbolsk fremstilling av Noras vanskelige livssituasjon. Når fru Linde kommer inn i rommet og forferdet påpeker at Nora danser som om det gikk på livet løs, svarer Nora henne bekræftende: "Fru Linde: 'Men kjæreste beste Nora, du danser jo som om det gikk på livet løs'. Nora: 'Det gjør det jo også' " (Ibsen, 1972: 458-459, annen akt). For Nora handler det nå om liv og død. Torvald kjenner ikke Nora igjen, dansen skremmer Torvald. Han liker ikke det han ser og avbryter henne. "Så, så, så; ikke denne oppskremte villhet. Vær nu min egen lille lerkfugl, som du pleier" (Ibsen, 1972: 459, annen akt).

Opprinnelig blir tarantelladansen i Sør-Italia danset av kvinner som har blitt bitt av den dødelige tarantella-edderkopp. Dansen kan beskrives som en form for "hysterical catharsis" (Finney, 1989: 161). Kvinnene gjennomfører her et renselsesritual ved å danse voldsomt og hysterisk, når dansen avsluttes er kvinnene kurert. Gail Finney beskriver videre i *Women in Modern Drama* hvordan tarantelladansen er en androgyn dans, siden kvinnene som fremfører den oppfører seg mer som menn enn typisk kvinnelig. "In the mythologies of the world, the tarantella is a dance of androgynes, after which women behave like men" (Finney, 1989: 162). Tarantelladansens tradisjonelle opphav er et interessant element for oppgaven min siden også jeg mener at Noras dans avslører nye sider i Nora, og at en utvikling i hennes rollekarakter kommer til syne. En kan kanskje si at dansen vitner om at en ny tid er i vente.

Den nye Nora gjør entré mitt under tarantellaen. Fra å være Torvalds kontrollerte "beauty-hustru", er Nora på vei til å bli en annen. Denne nye Nora er en mer sammensatt rollekarakter som blant annet gjennom dansen avdekker flere av de "sublime" sidene som jeg beskrev i oppgavens to forhenværende kapitler. I siste akt, etter festen, sier Nora nei til rollen som Capripike og for å demonstrere dette går hun ut av rommet for å ta av sin tarantelladrakt. Tilbake står Nora, nå kledd i sin hverdagskjole og klar for et ekte liv uten maskerade, kostymer og spill. Når Nora kommer tilbake er Torvald overrasket over at hun har tatt av seg maskeradedrakten, hvor har hans lille tarantellapike blitt av "min lille deilige Capripike - capriøse lille Capripike" (Ibsen, 1972: 465, tredje akt). I Københavnsoppsetningen bar Betty Hennings i sluttscenen en svart, halvlang kåpe og hun hadde svøpt et stort, svart sjal rundt hodet og overkroppen. Lengre bort fra tarantelladraktens festlige uttrykk og farger kommer en ikke, nå gjelder nye vilkår i det Helmerske ekteskapet. "Ja, Torvald, nu har jeg kledd meg om" (Ibsen, 1972: 474, tredje akt).

## Kapittel 12. Gledespiken

**”Archetypal Images of Women in Theatre”** (Ferris, 1990: 9).

Dette kapittelet er en videreføring av temaene jeg drøftet i oppgavens forrige kapittel, ”Den lille deilige Capripike”. Selv om jeg i dette kapittelet la vekt på at en ny tid var i emning, med en Nora-karakter som framviste mørkere og mer nyansert sider av sin personlighet, skal jeg fortsatt en stund til fokusere på Nora som den kjente og kjære ”glesdespiken”. I dette kapittelet skal jeg gå litt nærmere inn på Nora-karakterens forførende og sensuelle sider, som hun viser i rollen som Torvalds kjæledegge og doktor Ranks fristerinne.

Teaterteoretikeren Lesely Ferris beskriver i sin tekst *Acting Women. Images of Women in Theatre* fra 1990, hvordan kvinner opp gjennom hele teaterhistorien har spilt roller skapt av menn, siden det har vært mest utbredt med mannlige forfattere, dramatikere og regissører. Fra klassisk gresk og romersk teater, Shakespeares renessanseteater og til vestlig teaterhistorie generelt, ble derfor kvinnerollene ofte skapt ut fra et idealbilde om kvinnen, i følge Ferris. ”Throughout Western history women (‘woman’ in fact) have carried male - imposed allegorical meaning and abstract ideas - to theatre” (Ferris, 1990: 29). Av den grunn karakteriserer Ferris kvinnerollene opp gjennom historien som stereotypiske og arketypiske. En av de mest brukte stereotypiske kvinnerollene på teaterscenen i den borgerlige teaterhistorien var, som tidligere nevnt, skapt ut i fra den idealistiske estetikkens ide om den underdanige, ultra-feminine ”beautiful”, en motparten til mannens maskuline styrke. ”The message of the essay never escapes from the conventional dichotomy of female stereotyping. Women are ‘natural’ (tender, weak, modest, supportive of mankind, soft, gentle and charming)” (Ferris, 1990: 9).

Innenfor 1800-tallets dominerende, idealistiske kvinnesyn var det, som jeg tidligere har vært inne på, i utgangspunktet ikke plass til kvinnene som seksuelle og erotiske vesener, i følge Toril Moi. Det skal nevnes at det selvfølgelig fantes unntak i 1800-tallets teaterkunst fra den idealistiske kunsttradisjonen som jeg beskriver her. Det har til alle tider eksistert variasjoner over det klassiske motsetningsparet hore og madonna i kunsten, der Madonnaens motsetning har blitt fremstilt som en kvinne ofte knyttet til begjær, seksualitet og makt, for eksempel den dødbringende kvinnen *Femme fatale*. Allikevel, kvinneidealet i idealismens kunst var illusjonistisk, og fremstilte som kjent verden bare slik den burde være, og det var altså en verden med først og fremst ”rene”, ”beautiful” kvinner. Kvinnelig selvoppgivelse ble derfor det utbredte kvinneidealet, der en kvinnes ære lå i hennes avstand til egen seksualitet. Skulle kvinnen nemlig illustreres med de samme seksuelle drifter som mannen, ville hele

grunnlaget for den idealistiske estetikken smuldre opp. Kanskje fryktet også dikterne at kunsten kunne oppildne til umoral hvis den framstilte kvinner som egne seksuelle vesener.

### **Et ekteskapelig spill**

Selv om *Et dukkehjem* ble skrevet på slutten av 1800-tallet, en periode som i utgangspunktet var tro mot de idealistiske, historiske teatertradisjonene som Lesley Ferris beskriver, illustrerte dramatikerens Henrik Ibsen noen nye sider ved kvinnekjønnets i *Et dukkehjem*, som tidligere sjelden hadde fått komme til uttrykk i den mannsdominerte dikterkunsten. Ibsen var som vi tidligere har vært inne på, en av de dramatikerne som beveget kunsten i en mer modernistisk retning. Slik satte Henrik Ibsen med *Et dukkehjem* fart på den moderne aidealiseringen av kvinnen på slutten av 1800-tallet, skriver Toril Moi. Ibsen gikk på den måten bort fra idealistenes usannsynlige krav til hvordan kvinner, seksualitet og kjærlighet skulle framstilles i kunsten. Idealismens død ble en stor seier for den kunstneriske friheten, skriver Moi. Da idealismen som dominerende estetisk retning forsvant og ble avløst av modernismen, var det ikke lenger nødvendig for kunsten å fremme religiøse eller politiske idealer, ei heller romantiske forestillinger om en opphøyet verden. De som hadde aller mest å vinne på idealismens død var selvsagt kvinnene, med idealismen forsvant nemlig også de strenge idealistiske kravene til hvordan kvinner, seksualitet og kjærlighet skulle framstilles. ”Dette er fortsatt en levende arv etter modernismens seier over idealismen, og det er særdeles utakknemlig av oss å glemme hvor stor del av æren for dette vi skylder Ibsen” (Moi, 2010: 158).

Nora Helmer er et eksempel på denne utviklingen ved at Ibsen ikke var redd for å la Nora-karakteren spille på sin egen kvinnelige tiltrekning og seksualitet overfor sine mannlige motspillere. Det Helmerske samliv er på mange måter først og fremst bygget opp rundt lek, flørt og begjær. ”Jeg skulle leke alfepike og danse for deg i måneskinnet, Torvald” (Ibsen, 1972: 445, andre akt). Kommunikasjonen mellom de to ektefellene er flere ganger ladet med seksuelle referanser. ”Du har ennå tarantellaen i blodet, merker jeg. Og det gjør deg enda mer forlokkende” (Ibsen, 1972: 467, tredje akt). Med de søte kallenavn som ektefellene har på hverandre og den lett ertende kommunikasjonen, fremstår Nora og Helmer sjarmerende og nærmest nyforelsket i stykkets begynnelse. ”Ekornet skulle løpe omkring og gjøre spillopper hvis du ville være snill og føyelig. Lerkefuglen skulle kvitre i alle stuene, både høyt og lavt - ” (Ibsen, 1972: 444, andre akt).

Senere blir deres felles flørtende spill og kommunikasjon noe mer seriøs. Den topper seg når ekteparet kommer ned fra juleselskap og tarantelladans oppe hos naboene, og Torvald

tydelig gir uttrykk for at han ikke lenger greier å holde tilbake sitt voksende begjær for Nora, nå vil han straks ta henne til sengs. ”Hele denne aften har jeg ikke hatt noen annen lengsel enn deg. Da jeg så deg jage og lokke i tarantellaen, - mitt blod kokte; jeg holdt det ikke lenger ut” (Ibsen, 1972: 467, tredje akt). Tarantelladansen var jo nettopp iscenesatt fra Torvalds side for at han skulle få nyte sin kone i offentlighet. Når Nora ifører seg den napolitanske tarantelladrakten, blir hun en eksotisk og spennende kvinne for Torvald, nesten som en fremmed, og hun pirrer hans erotiske fantasier. Torvald fantaserer om at Nora er hans unge hemmelige jomfru som han nå for første gang tar med hjem. ”Og når vi så skal gå, og jeg legger sjalet om dine fine ungdomsfulle skuldre, - om denne vidunderlige nakkebøyning, - da forestiller jeg meg at du er min unge brud, - at jeg for første gang er alene med deg, - ganske alene med deg, du unge skjelvende deilighet!” (Ibsen, 1972: 467, tredje akt). Selv er ikke Nora helt ren og skyldfri hun heller, jeg har jo nettopp i forrige kapittel beskrevet hvordan Nora bevisst spiller på den sensuelle tarantelladansen for å få Torvalds oppmerksomhet.

Noras individuelle begjær og erotiske liv kan også eksemplifiseres ved å vise til forholdet mellom henne og familievennen doktor Rank. Selv om Nora er gift med Torvald, står hun ikke tilbake for å bruke sin tiltrekningskraft aktivt for å få oppmerksomhet fra andre menn og bruker slik sin seksualitet på en manipulativ måte. Doktor Rank har lenge vært svak for Noras sjarmer og skjønnhet. Nora morer seg sammen med ham, men utnytter også doktorens beundring. ”Se her. Silkestrømper. Kjødfarvede. Er ikke de deilige? Ja, nu er her så mørkt; men i morgen - . Nei, nei, nei; De får bare se fotbladet. Å jo, De kan så menn gjerne få se oventil også” (Ibsen, 1972: 449, andre akt). Kanskje kan den snille doktoren hjelpe Nora med penger til å nedbetale lånet hun tok til Italiaturen, tenker Nora et øyeblikk. Allikevel slår hun dette fort fra seg når doktor Rank, et stykke ute i andre akt, lar seg rive med av Noras lokking og leking og uttrykker sin ekte, oppriktige kjærlighet til Nora. Han har fått en uriktig oppfattelse av Noras motiver. Selv blir Nora kraftig opprørt når doktor Rank kommer med slike tilnærmelser til henne. For henne var det hele bare lek og moro. ”Akk, kjære doktor Rank, dette her var virkelig stygt av Dem” (Ibsen, 1972: 451, andre akt).

Jeg mener denne scenen mellom Nora og doktor Rank viser hvordan Nora lenge har vært en ganske naiv og barnlig ”beautiful” kvinne, hun har ikke tenkt igjennom hva hennes ureflekterte handlinger kan føre til både for henne selv og for andre. Nå er det på tide at Nora våkner opp og tar konsekvensene av sine handlinger, noe jeg skal diskutere nærmere i oppgavens neste kapittel.

### Kapittel 13. "The new woman" og en drøm om utdanning.

#### Mary Wollstonecraft og feminismens tidligste klassikere

I dette kapitlet skal jeg ta for meg kvinners ønske om utdanning og arbeid, slik jeg finner det beskrevet hos den feministiske tenkeren Mary Wollstonecraft på 1700-tallet og senere i den kvinnelige kjønnsrollen "The new woman" fra slutten av 1800-tallet. Videre blir spørsmålet mitt om Nora Helmers karakter kan sammenlignes med en slik "ny kvinne". Helt fra tidlig i historien kan man finne eksempler på tekster skrevet av kvinner som ønsker seg kunnskap og utdanning, på lik linje med mennene i samfunnet. Dette er feministiske prosatekster fra årene mellom 1670 og 1740, ifølge *Feminismens Klassikere*. En typisk uttalelse hentet fra disse tekstene er som følger: "hvis nok skoler blir opprettet slik at kvinner får en ordentlig utdanning, hvor ivrig vil ikke da neste generasjon søke å fjerne all bebreidelse mot kvinner for deres manglende intellekt"<sup>32</sup> (Rønning og Hanssen, 1994: 22-23). Allerede på denne tiden så man altså på utdanning som et skritt i riktig retning mot likestilling for kvinner.

Den engelske feministen Mary Wollstonecraft, som jeg tidligere i oppgaven har beskrevet, utviklet i sitt verk *Thoughts on the Education of Daughters* fra 1787 en teori om hvordan pikers utdanning burde være. Ved å kritisere Jean-Jacques Rousseaus oppdragelseslære i boken *Émile ou De l'éducation*, stilte Wollstonecraft kritiske spørsmål til det mannsdominerte samfunnet som dømte kvinnekjønnets uegnet for skolegang og kunnskap. I følge henne bygget mennene sine antagelser på feilaktige oppfattelser av hva oppdragelse skulle være. For Wollstonecraft var oppdragelse og utdanning helt nødvendig som en forberedelse til livet og et første steg i utviklingen av å bli et fullkomment vesen. "Jeg er ikke i tvil om at utdanning gir både større forstand og et større hjerte" (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 116-117). Hun var derfor opprørt over hvordan foreldre opp gjennom tiden hadde forsømt sine døtres framtid ved å hindre dem en fornuftig utdanning.

Det var allikevel først og fremst samfunnets jobb å legge til rette for at kvinner fikk skolegang, skriver hun. Mary Wollstonecraft arbeidet selv som lærer og drev en periode en liten skole. Wollstonecraft tror derfor at det eneste som må til for å bryte dette kjønnsdiskriminerende mønsteret er å gi kvinner en utdanning, og hun var på den måten en stor forfekter av kvinners utdanning og skolegang. Dette skulle skje gjennom å bygge opp et

---

<sup>32</sup> Den kvinnelige pedagogen Bathsua Makin skrev denne uttalelsen i *An Essay to Revive the Ancient Education of Gentlewoman in Religion, Manners, Arts & Tongues, with an Answer to the Objections against this Way of Education* fra 1673.



godt, offentlig skolevesen for begge kjønn. På den måten kunne både jenter og gutter få en felles undervisning og stille likt i forhold til utviklingen av kropp og sjel. Dette var for eksempel helt nødvendig hvis ekteskapet skulle fortsette å være samfunnets fundament. ”Bare slik får kvinnen grunnlag for å bli mannens ledsagerske, ikke kun elskerinne” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 151). Nora Helmer kommer i Et dukkehjem fram til den samme konklusjonen i slutten av stykket. Hun skjønner at også hun som kvinne må søke en individuell utvikling for å stille likt med ektemannen Torvald i deres samliv. Hvis Nora fortsetter å forsømme sin egen intellektuelle vekst, vil hun aldri bli noe mer enn sin ektemanns dukkebarn og lerkefugl. Noras store stolthet i livet, pengelånet hun tok opp for å redde sin ektemanns helse, er ikke lenger noe verdt. Hennes velkjente verdensbilde rakner, samtidig som hun skjønner at hun har uante muligheter foran seg. Kunnskap og oppdragelse er første mål på veien til Noras nye liv.

Mary Wollstonecraft mente det var på tide at kvinnene sluttet å forspille sine liv. En kvinne som mangler utdanning og kunnskap får ingen åndelig horisont. Hun forblir uopplyst og vil aldri kunne skjøtte sine plikter som en ansvarsbevisst samfunnsborger. På lignende måte går sannheten opp for Nora, og hun skjønner at hun ikke har kunnskap nok om det samfunnet hun lever i. Som kvinne føler Nora seg uvitende og dum, uten kunnskap om hverken etikk, moral, religion eller lover. ”Jeg er ganske i villrede med de ting. Men nu vil jeg sette meg inn i det” (Ibsen, 1972: 477-478, tredje akt). På den måten føler Nora seg lite skikket til å ta vare på familien sin. Ektemannen Torvald har vært inne på de samme antagelsene tidligere i samtale med Nora. Torvald fortalte ettertrykkelig hvor viktig det var at spesielt mødre alltid visste forskjell på rett og galt. ”Nesten alle tidlige forvorpne mennesker har hatt løgnaktige mødre” (Ibsen, 1972: 438). Nora er bare som et barn selv og må selv oppdras, før hun kan oppdra andre. ”Og jeg. - hvorledes er jeg forberedt til å oppdra børnene? (...) Sa du det ikke selv for en stund siden, - den oppgave torde du ikke betro meg. Jo; det var meget riktig sagt av deg. Jeg makter ikke den oppgave” (Ibsen, 1972: 476, tredje akt).

Vi har tidligere hørt hvordan det var en utbredt oppfatning i samfunnet at kvinnen naturlig var svakere og skjørere enn menn. Mary Wollstonecraft knyttet denne ideen til den stillingen kvinnene hadde i det borgerlige samfunnet. Kvinnens sarte sinn og følsomme nerver blir forsterket av lediggang og et stillestående liv og kunne derfor kanskje opphøre hvis energien ble vendt i en bestemt retning. Håndfaste livsoppgaver som studier og arbeid vil gjøre kvinnene godt både fysisk og psykisk. Selv mente Mary Wollstonecraft at ved å kombinere morsrollen med arbeid, ville det bli færre ulykkelige kvinneskjebner i verden. Slik som samfunnet på hennes tid var bygd opp, tæret kvinnene bort av vantrivsel. Isteden kunne

kvinnene arbeidet som leger, drevet en gård eller styrt en forretning, skriver Wollstonecraft, og nevner på den måten eksempler på yrker som hun finner passende for kvinner. Det syns heller ikke mer enn rimelig om jordmorkunsten var i kvinners hender. En kvinne som tjener egne penger og er selvforsørget, kan gå rakrygget gjennom livet. ”Hvor meget større respekt står det ikke av en kvinne som tjener sitt brød selv ved hvilket som helst ærlig arbeid, enn av den mest forseggjorte skjønnhet” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994: 149). På tross av Mary Wollstonecrafts velformulerte kritikk av datidens kontinuerlige utestengelse av kvinner fra individuell utvikling, skulle det ta mange år før kvinner og menn fikk likestilt tilgang til kunnskap, skolegang og arbeidsliv.

### **”The new woman” og et ønske om uavhengighet og innflytelse**

Fra slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet ble som kjent kvinnerollene i kunsten flere og mer varierte, slik jeg har beskrevet tidligere i oppgaven. ”The new woman” er et annet eksempel på en slik ny kvinnerolle som oppstod på slutten av 1800-tallet. Denne kvinnerollens karaktertrekk blir detaljert beskrevet både av Live Hov og Gail Finney. Deres artikler poengterer hvordan kvinnetypen ”The new woman” går på tvers av den klassiske stereotype dikotomien, med de lyse og rene kvinnetypene på den ene siden og de mørke og farlige kvinnene på den andre. ”The new woman” opponerte isteden mot grensene samfunnet tidligere hadde pålagt kvinnen.

På flere områder skilte denne ”nye kvinnen” seg fra den tradisjonelle ”beauty”-kvinnetypen. For det første ønsket ”The new woman” å bli bedre rustet til deltagelse i samfunnet gjennom kunnskap og skolegang. Videre søkte hun arbeid for å bli økonomisk uavhengig. ”Mange fikk altså en plass i arbeidslivet, de etablerte seg i jobber som sekretærer, ”kontordamer”, journalister og særlig lærere” (Hov, 2012: 42). På grunn av vanskelighetene ved å kombinere karriere og familieliv, valgte denne kvinnetypen ofte å forbli enslig. ”The new woman” verdsetter nemlig selvrealisering og selvstendighet, fremfor et stereotypt feminint ideal. Hun leste, studerte og diskuterte politikk. ”The new woman” representerte altså en mental forandring i kvinners utsikter og forventninger. ”One of the primary factors motivating the typical New Woman is rebellion against the ”old woman” (Finney, 1989: 212).

”The new woman” hadde forløpere og etterkommere både i det virkelige livet og i kunsthistorien. Som beskrevet i første del av dette kapittelet, mener jeg at Mary Wollstonecraft og hennes feministiske filosofi eksemplifiserer en ”new woman” fra tidligere tider. På tross av avstand i tid fikk ”The new woman” ofte de samme negative reaksjonene fra omverdenen på deres ønske om uavhengighet og innflytelse. De ble ofte ikke tatt seriøst og

måtte tåle en offentlig harselering over sin person. Ved å være viljesterk, handlekraftig og selvstendig, viste ”The new woman” kvaliteter man sjelden før hadde knyttet til kvinnekjønn. Antagelig ble hun derfor oppfattet som en trussel mot det tradisjonelle forholdet mellom kvinner og menn. Disse ”frigjorte kvinnene” var jo tross alt inntrengere i mannens verden, med ønsker og behov på lik linje med en mann. ”Den gjennomgående kritikken gikk ut på at de Nye Kvinnene var ukvinnelige, blant annet fordi de ville arbeide og delta i det offentlige liv, mens kvinnens plass jo egentlig var i hjemmet” (Hov, 2012: 41-42).

Henrik Ibsen og hans varierte og utradisjonelle kvinnekarakterer fra dramaene på slutten av 1800-tallet, kan knyttes til ”The new woman”. I *Et dukkehjem* kan ”The new woman” først og fremst eksemplifiseres med rolleskikkelsen Fru Linde. Fru Linde og Nora er barndomsvenninner, men mens Nora ble godt gift og kunne leve av sin manns inntekt, har Fru Linde måttet arbeide og forsørge både seg selv og sin familie. ”De siste tre år har vært en eneste lang hvileløs arbeidsdag for meg” (Ibsen, 1972: 420, første akt). Fru Linde er allikevel ikke bitter, hun poengterer isteden hvor tomt livet føles uten arbeid og hvor meningsløst alt blir for henne når hun ikke lenger er til nytte. ”Kunne jeg bare være så lykkelig å få meg en fast post, noe kontorarbeide” (Ibsen, 1972: 428, første akt).

Først syns Nora synd på Fru Linde og hennes strevsomme liv, men etter hvert forandres Noras innstilling, hun beundrer og misunner nå sin venninnes selvstendighet. Nora Helmer er ennå ikke selv et innlysende eksempel på ”The new woman”, slik hun blir beskrevet i store deler av *Et dukkehjem*. Likevel illustrerer Nora en kvinnes ønske om kunnskap, arbeid og selvstendighet, og på den måten har Noras rollekarakter potensial og framtidvisjoner lignende en ”ny kvinne”. ”Og derfor reiser jeg nu fra deg. (...) Jeg må stå ganske alene hvis jeg skal få rede på meg selv og på all ting utenfor. (...) Jeg må se å få erfaring, Torvald” (Ibsen, 1972: 476, tredje akt).

## Kapittel 14. "Bad sublime"

Paul Mattick Jr. beskriver i sin artikkel "Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art", en fremvoksende misogyni som han finner blant mannlige teoretikere fra slutten 1700-tallet. Denne misogynien mener han kjennetegner det borgerlige, mannsdominerte samfunnet i sin helhet. Den patriarkalske mannens våpen mot kvinnens voksende frihet og individualitet i samfunnet utover 1800-tallet, var nettopp å pådytte henne slike negative forestillinger om seg selv og hennes utilstrekkelighet som menneske. Kvinnene ble derfor ofte framstilt i negativ ordlyd, der de kunne bli kalt lettsindige, løsaktige, vrange, falske, forræderske, troløse, ustyrlige, ville og det som verre var. Slik trykket man kvinnen ned og motarbeidet hennes individuelle utvikling. Kvinnen ble på den måten et lettere bytte for den borgerlige mannen som ønsket å kontrollere henne og ikke minst avverge den minste antydning til opprør mot hans mektige dominans i samfunnet.

Denne negativiteten rettet mot kvinnekjønnets finner Mattick spesielt eksplisitt i tekster av Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) og *Reflections on the Revolution in France* (1756) og Jean-Jacques Rousseau *Émile, ou de l'éducation* (1762). Dette er tekster som jeg flere ganger tidligere har drøftet i denne oppgaven, men som jeg her ennå en gang skal ta for meg når jeg i dette kapittelet skal se nærmere på misogynien i 1800-tallssamfunnet og i dukkehjemmet til Nora Helmer.

Mattick knytter Burke og Rousseaus angrep på kvinnekjønnets til mannssamfunnets generelle frykt for den moderne, "sublime" kvinnens inntreden i den tradisjonelle maskuline sfære. Jo mer kvinnen kommer til å ligne vårt kjønn, desto mer makt vil hun få over oss, skriver for eksempel Rousseau skrekkslagent. "For hvis man lar henne heve seg over oss når det gjelder egenskaper som er spesielle for hennes kjønn, og så gjør henne til vår like i alt det andre, hva annet er det enn å overføre til kvinnen den forrang som naturen har gitt ektemannen" (Rousseau, i Rønning og Hanssen, 1994: 181). Rousseau illustrerer på den måten hvordan denne tiden kjennetegnes av mannens frykt for å miste sin mektige dominans i fremveksten av et moderne samfunn. "Though such ideas are certainly to be found in pre modern society, the accelerated development of a secular, urban culture and national state formation from the fourteenth century on seems to have brought with it a 'sharp turn toward misogyny' " (Mattick, 1990: 298).

**Jean-Jacques Rousseau: "the anxiety about female transgression into the sphere of the male"** (Mattick, 1990: 298).

Filosofen Jean-Jacques Rousseau gikk sterkt ut med sin misogyni mot kvinnekjønnnet i teksten *Émile, ou de l'éducation*. Jean-Jacques Rousseau beskriver her en ny kvinnetype som han knytter til revolusjon og moderne utvikling. Disse moderne kvinnene fremstår sterke, selvsikre, frie, selvstendige, transcendent og ikke minst "sublime". Rousseau føler en sterk aversjon mot den retningen utviklingen av kjønnsrollene i samfunnet tok i tiden etter den franske revolusjonen.

Hans motstand har to konkrete utgangspunkt. For det første frykter han hva som kan skje med den tradisjonelle, patriarkalske familie hvis kvinnen blir uavhengig og selvstendig. Hensikten med en slik offentlig motarbeidelse av kvinnen var derfor å bevare de patriarkalske familieverdiene og holde kvinnen tilbake i hjemmet. "Women must be encouraged to take their natural places as the centre of the family" (Mattick, 1990: 296). Kvinnen har blitt ledet i feil retning av moderne tanker om frihet og demokrati. Rousseau ser med frykt på hvordan den moderne kvinnen frigjør seg mer og mer fra sine stereotypiske roller i familien, til fordel for individuell utvikling. Hva vil nå skje med familiekonstellasjonen? spør han, og kommer fram til at en familie uten faste og kontrollerte kjønnsroller raskt vil gå i oppløsning. Når den moderne kvinnen sniker seg unna hustru- og moderpliktene, forsvinner selve fundamentet i familien. Kvinnen føder nå færre barn og bringer på den måten ikke slekten videre. "Denne vanen, sammen med de andre grunnene til nedgangen i folketall, varsler oss om Europas forestående skjebne. Vitenskap, kunst, filosofi og seder som dyrkes frem i denne verdensdelen, vil snart gjøre den til en ødemark, befolket av ville dyr" (Rousseau, 2010: 28).

Rousseau oppfordrer derfor mennene i samfunnet på det sterkeste til å oppdra sine kvinner strengt, slik at kvinnene blir ved sin lest og holder fast ved de oppgaver som er innstilt for deres kjønn fra naturens side. "Betrakt naturen og følg veien den viser dere. Dette er naturens lov. Hvorfor motsier dere den?" (Rousseau, 2010: 31). Rousseau mente, som jeg flere ganger tidligere i oppgaven har vært inne på, at man skulle se til naturen som veileder for samfunnets kjønnsroller. "Vil dere bringe hver og en tilbake til sine første plikter? Begynn da med mødrene, og dere kommer til å forbauses over alle endringene det vil skape. Alt følges av denne første last; hele den moralske orden brytes" (Rousseau, 2010: 29). Resultatet blir uslåelig, for når kvinnene igjen blir mødre og tar ansvaret for å oppfostre sine barn, vil mennene snart følge etter som fedre og ektemenn. Den negative utviklingen vil snu og staten vil igjen bli befolket. Kvinnens rolle i familien måtte på den måten vernes, hvis ikke ville menneskeheten gå til grunne, skriver Rousseau.

Jean-Jacques Rousseaus andre argument mot likestilling av kjønnene, var frykten for kvinnes seksuelle terror, slik vi tidligere har sett at den idealistiske estetikken nettopp

fryktet kvinnes individuelle begjær. Det var ikke naturlig at kvinnen og mannen skulle ha den samme tilnærmingen til det seksuelle. På samme måte som i resten av samfunnslivet, var det viktig at den ene var passiv og svak og den andre aktiv og dominant. Den sterke, frigjorte kvinnen kunne lett komme til å få makt over mannen på de fleste områder i livet, også når det gjaldt sex, skriver Rousseau skrekkslagen. ”Gitt hvor lett kvinner formår å pirre mennenes sanser og få en ild som nesten var dødd ut i dypet av deres hjerter, til å blusse opp på ny” (Rousseau, 2010: 455). Kvinnene ville på den måten kunne manipulere ham til hva hun enn måtte ønske. ”Rousseau’s fear of the potential consequences of woman’s insatiable sexual appetites, while reflecting preoccupations peculiar to him, exemplified a conception of woman widely shared in Europe” (Mattick, 1990: 298). Resultatet ville bli død og fordervelse over mannsskjønnet, for kvinnen vil terrorisere mannen til døde. Kvinnekjønnet ble på denne måten raskt knyttet til ideen om ordensforstyrrelser og sosial ødeleggelser. ”Woman represented as active and powerful reflects the fear voiced by Burke and Rousseau” (Mattick, 1990: 300).

### **Edmund Burke og kvinnene under den franske revolusjonen**

I følge Paul Mattick Jr. sin artikkel, beskriver den konservative engelske politiker og teoretiker Edmund Burke en lignende frykt for den ”sublime”, kvinnelige makt og dominans i sin bok *Reflections on the Revolution in France* fra 1790. Som jeg tidligere har vært inne på, knytter Burke her de estetiske kategoriene ”beautiful” og ”sublime” til den franske revolusjonen. Den franske revolusjonen undergravde som kjent mange gamle holdninger og satte spørsmålsteget ved tradisjonelle maktforhold knyttet til monarkiet, aristokratiet og presteskapet. ”Med revolusjonen kom troen på demokrati og sjanselighet. Burke var derimot skrekkslagen fra første stund” (Burke, 2007: ix, innledende essay av Raino Malnes). Edmund Burke fryktet at revolusjonen skulle bringe mer ondt enn godt med seg og tenkte i denne henseende spesielt på avsettelsen av monarkiet. Burke fryktet at sammen med monarkiets fall ville idealismen i samfunnet forsvinne. ”Aldri, aldri mer skal vi få se den storsinnede lojalitet overfor rang og kjønn, denne høyreiste underdanigheten, denne verdige lydigheten, denne hjertets underkastelse som selv under slavekår holdt liv i en opphøyd frihetsånd” (Burke, 2007: 82).

Det fremstår tydelig at Edmund Burke var ute etter å demonisere de revolusjonære, og verst går hans harme utover de franske kvinnene, som var sterkt representert under den franske revolusjonen. Disse kvinnene stammet fra folket, massene i gaten, fattige bønder fra landsbygda osv. Lei av all undertrykkelse, fattigdom og elendighet i samfunnet, tok kvinnene

loven i egne hender. På den måten eksemplifiserer Burke nettopp den kvinnelige ødeleggelsen som Rousseau uttrykker en frykt for i sin tekst. Burke beskriver hvordan en stor flokk kvinner 6. Oktober 1789 marsjerte fra Paris til Versailles for å hente kongen, Ludvig XVI og hans familie og føre dem inn til hovedstaden. Der ble monarkiet bestemt avskaffet og kongefamilien henrettet.

Burke beskriver “dette grusomme opptrinnet”, som han kaller de revolusjonære kvinnes oppførsel denne skjebnesvangre dagen: ”Hodene deres (to livvakter av kongen) ble satt på spyd og båret foran prosesjonen, mens de kongelige fangene som fulgte etter, langsomt ble trukket med, ledsaget av skrekkinnjagende hyl, skingrende tilrop, avsendig dans, infam spott og ubeskrivelige avskyeligheter fra noen helvetes furier i skikkelse av kvinnekjønnets usleste utskudd” (Burke, 2007: 78). Kvinnene fra de fattigslige klassene i Paris sviktet sin rolle som ”beautiful”, og tok heller en ”sublim” rolle, der de kjempet side om side med revolusjonens menn mot monarkiet. Disse kvinnene representerte det mørke, fryktfulle og skremmende som vi tidligere i kapittelet har hørt at den sublime kategorien kan inneholde: ”analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (Burke, 1990: 36).

Mattick skriver at disse ”sublime” kvinnene kunne allikevel ikke, i følge Burke, lede til den storslagne oppløftelsen som i utgangspunktet kjennetegner det stereotypiske ”sublime”. De revolusjonære kvinnene var så skrekkelige at deres oppførsel strekker seg utenfor grensene til den sublime kategorien. ”But in fact we seem to be faced here with an experience so frightful as to lie outside the bounds of artistic representation, which must be a cause of delight even in its horror” (Mattick, 1990: 299). Den sublime kategorien er nettopp ”sublime” fordi man som tilskuer er på trygg avstand til det voldsomme som utspiller seg, skriver Burke. Den franske revolusjonens kvinner kom for nær det virkelige livet og Edmund Burkes egen eksistens, han følte seg ikke lenger trygg for deres transcendent grenseløshet. ”After all, for terror to produce delight it must ‘not press too close’ (...) ‘we must find ourselves safe in order to feel this exciting linking’ which is the experience of the sublime” (Burke og Kant, i Mattick, 1990: 299).

### **”Bad sublime”**

Den franske revolusjon førte altså med seg en ny tid hvor de eksisterende kjønnsrollene sviktet. Paul Mattick Jr. mener at på tross av Burke og Rousseaus frykt, kan en se konturene av et moderne Europa i revolusjonens kvinners selvstendighet og handlekraft. Disse kvinnene nektet å akseptere sin tradisjonelle plass i det sosiale kosmos. ”Their action spells the

abolition of the social differentiation both exemplified and symbolized by the male privilege implicated in the category system of sublime and beautiful” (Mattick, 1990: 299). Inspirert av Edmund Burke og Jean-Jacques Rousseaus kvinnefiendtlige karakteriseringer av de ”sublime”, revolusjonære kvinnene i et tidlig moderne Europa, velger Mattick å kalle disse kvinnene ”bad sublime”. ”This radical undermining of the aesthetic system might be called the ”Female Sublime” or - from the dominant point of view - the ”Bad Sublime” (Mattick, 1990: 299).

Mens ”sublime” er en universell, estetisk kategori som kan gå på tvers av kjønn, er ”bad sublime” en rent negativ kvinnelig kjønnsrolle. ”bad sublime” blir på den måten en definisjon brukt for å beskrive kvinner som med selvstendig engasjement, styrke og kraft kan true mennenes overherredømme i samfunnet. Sett ut ifra et maskulint synspunkt, representerer ”bad sublime” de sletteste eksemplarer av kvinnekjønn. De kvinnelige rebeller under den franske revolusjon demonstrerte samtidig en fullstendig negasjon mot det kvinnelig ”beautiful” og manglet alle de kvinnelige stereotypiske kvalitetene som Burke mente kvinnekjønn skulle ha. ”The women of the mob are by social nature ugly - ”swinish” and ”vile” (Burke, i Mattick, 1990: 299). For Burke var det franske monarkiet et uskyldig offer for de ”bad sublime”-kvinnenes voldsomhet, fryktløshet og råskap. ”In Burke’s description of the French Revolution, we find the gendered character of the categories of beautiful and sublime demonstrated by the very failure of the women of Paris to play their allotted role” (Mattick, 1990: 299).

Kunne kvinnekjønn slik plutselig skifte livsførsel uten fare? ”Kan hun være amme i dag og krigeriske i morgen? Vil hun forandre temperament og smak som en kameleon forandrer farge? Vil hun veksle uten overgang fra innhegningens skygge og de huslige plikter til været og vindens barskhets, til strabaser, utmattelse og krigerens farer? (Rousseau, 2010: 460). Svaret er nei, både Edmund Burke og Jean-Jacques Rousseau er sikre på at kvinnens makt, frihet og handlefrihet vil føre til ødeleggelse av hele det idealistiske samfunnet. ”Vanviddet er sluppet løs, og nå er det om å gjøre at alles øyne åpnes for galskapen” (Burke, 2007: xi, innledende essay av Raino Malnes).

### **Demonen i dukkehjemmet**

Når Torvald Helmer leser brevet fra Sakfører Krogstad i tredje og siste akt av *Et dukkehjem*, ser han straks hustruen Nora i et nytt lys. Fra å være den vakre og rene ”beautiful” hustruen hans i stykkets begynnelse, blir Nora nå en løgnaktig, forrædersk og skitten person for idealisten Torvald. Han kjenner henne ikke igjen og frykter nærmest dette ukjente



kvinnemennesket som står foran ham i dagligstuen. ”Å hvor forferdelig jeg er våknet opp. I alle disse åtte år, - hun som var min lyst og stolthet, - en hyklerske, en løgnerske, - verre, verre, - en forbryterske!” (Ibsen, 1792: 471).

Selv om Nora transcendent har strukket seg ut over sine tidligere fastsatte grenser når hun med selvstendighet og individuelt initiativ har forhandlet fram lån og forfalsket underskrift, framstår hun ikke i den ”sublime” opphøyethetens og storslagenhetens lys for sin nærmeste familie. Nei, det voldsomme og grufulle i Noras handlinger kommer for nært inn på Torvalds eget liv og er direkte ødeleggende for hans person. ”bad sublime” er, som tidligere nevnt i kapittelet, en kvinneverole karakterisert gjennom mannens frykt for hva kvinnen som sterk og fri er i stand til å forårsake av ødeleggelser. På tross av hennes gode motiver, har Nora forårsaket de verst tenkelige ødeleggelser for ektemannen Torvald. Alt han har kjempet så hardt for, offentlig, privat, økonomisk og statusmessig, står i fare for å rakne, og det bare på grunn av en kvinnes ubetenksomhet. ”Å så jammerlig må jeg synke ned og gå til grunne for en lettsindig kvinnes skyld!” (Ibsen, 1972: 472). For Torvald er Nora, i *Et dukkehjem* avslutning, i følge min tolkning, derfor ”bad sublime”.

Joan Templeton skriver i boken *Ibsen's Women* fra 1997, at Nora Helmer ble sett på som en kvinneskikkelse med personlighetsforstyrrelser og demoniske kvaliteter av store deler av det borgerlige, samtidige teaterpublikummet. Hun ble blant annet stemplet som: “foolish, fitful, conceited selfish and unlovable Nora”. Og videre: ”She is false; she lies without compunction; she is greedy. (...) unstable, impulsive, romantic, quite immune from feelings of guilt, and, at bottom, not especially feminine” (Templeton, 1997: 114-115). Ikke bare kunne Nora komme til å ødelegge ektemannen Torvald med sine transcendentale og ”sublime” handlinger, det var også fare for at hun ville rive i stykker den harmoniske, borgerlige familien sin når hun brutalt forlater sine barn. ”Ibsen was accused not merely of advocating the destruction of the family, and with it, morality itself, but of a kind of godless androgyny; women, in refusing to be compliant, were refusing to be women” (Templeton, 1997: 113-114). Et slikt menneske fortjener ikke å bli kalt kvinne, hustru, eller mor, hun er bare en ordensforstyrrelse i det ellers så velfungerende borgerlige samfunn. ”The demon in the house, the modern ”half-woman” (Templeton, 1997: 117).

Men er det slett ikke håp for Noras rollekarakter til å finne en litt mer positiv kjønnsrolle, der hun både kan være kvinne, mor, fri, transcendent og ”sublime”, på en og samme tid? Dette spørsmålet skal jeg drøfte i oppgavens neste kapittel ”Fremtidens nye kjønnsrolle: ”feminine sublime”, der hovedtema vil bli å lete etter løsninger på kjønnsrolleproblematikken i *Et dukkehjem*.

## Kapittel 15. Fremtidens nye kjønnsrolle: "feminine sublime"

### Det vidunderligste

Nora drømmer om "det vidunderligste" gjennom hele stykket. For henne kretser alt rundt dette abstrakte og gåtefulle begrepet. Både når Nora er alene og sammen med andre, går nøkkelordet "det vidunderligste" igjen som et repeterende mantra. "Det var det vidunderlige som jeg gikk og håpet på i redsel" (Ibsen, 1972: 479, tredje akt). Men hva er egentlig dette mystiske nøkkelordet "det vidunderligste" som Nora fantaserer om og lengter etter i skrekkblandet fryd? Mot slutten av *Et dukkehjem* gir Henrik Ibsen oss et glimt av hva Nora selv legger i dette begrepet som hun lever og ånder for. Allikevel får vi aldri fullstendig klarhet i hva "det vidunderligste" egentlig er. Det er altså rom for individuell tolkning og analysering.

For meg er "det vidunderligste" et sammensatt begrep, tett knyttet til Noras rollekarakter og hennes handlinger. Ibsen lar flere ganger "det vidunderligste" uttrykke de følelsene som Nora ikke greier å finne konkrete ord for, hennes dypeste, sterkeste lengsler og ønsker, som en nøkkel inn til Noras sjel. Blant annet uttrykker "det vidunderligste" Noras stolthet og glede over oppgaven med å få ektemannen Torvald frisk. "Denne hemmelighet, som er min glede og min stolthet" (Ibsen, 1972: 433, første akt). Noras store ansvar med pengelånet, "arkskriften" som hun arbeidet med i smug på kammerset, den selvstendige inntekten som skrivearbeidet førte til og ikke minst at hele denne vidunderlige hemmeligheten var skjult for Torvald. Alt dette representerer deler av "det vidunderligste". Nora uttrykker det selv på følgende vis: "Akk, jeg var mangen gang så trett, så trett. Men det var dog uhyre morsomt allikevel, således å sitte og arbeide og fortjene penge. Det var nesten som om jeg var en mann" (Ibsen, 1972: 424, første akt).

Første gang Nora konkret nevner ordet "det vidunderligste" er allikevel i samtale med Fru Linde i stykkets andre akt. Nora betror barndomsvenninnen sannheten om den hemmelige låneavtalen som hun har til Sakfører Krogstad og underskriften som hun måtte forfalske i farens navn. "Der er mer enn du vet om. Jeg har skrevet et falsk navn" (Ibsen, 1972: 456, annen akt). Fru Linde kan ikke fatte og begripe at Nora har våget å handle bak sin ektemanns rygg. Hun forstår allikevel enda mindre hvorfor Nora må gå hen og drukne seg når sannheten om lånet og underskriften kommer for en dag, eller gå fra vettet av den grunn. Hvorfor er hele Noras fremtid avhengig av denne saken? "Fru Linde: Men jeg forstår ikke alt dette. Nora: Å hvor skulle du kunne forstå det? Det er jo det vidunderlige som nu vil skje. Fru Linde: Det

vidunderlige? Nora: Ja, det vidunderlige. Men det er så forferdelig, Kristine; - det *må* ikke skje for noen pris i verden” (Ibsen, 1972: 456, annen akt).

Det Kristine Linde ikke forstår, er at alle Noras handlinger har vært motivert av den større, bakenforliggende ideen om ”det vidunderligste”. I dette nøkkelordet kan en finne den egentlige grunnen til at Nora har handlet som hun har gjort. Min tolkning av ”det vidunderligste” er nemlig knyttet til Noras personlige ønske om å bli et eget, selvstendig individ. ”Akk, Torvald, da måtte det vidunderligste skje. (...) Da måtte både du og jeg forvandle oss således at - . (...) At samlivet mellom oss to kunne bli et ekteskap” (Ibsen, 1972: 480, tredje akt). I ekteskapet med Torvald har Nora som borgerlig hustru vært både morsom, søt og bedårende, men ingen riktig person med stolthet og integritet. Nora har lengtet etter aksept og respekt fra sine omgivelser, men ingen ekte respekt kommer gjennom flørt og tarantelladans. Nei, alvor og seriøsitet måtte til. Når sjansen bød seg og det ble livsnødvendig å redde Torvalds liv, nølte ikke Nora et sekund før hun gjennomførte sin heltedåd. ”Fru. Linde: ”Nei, en kone kan jo ikke låne uten sin manns samtykke. Nora: (kaster på nakken) Å, når det er en kone som har en smule forretningsdyktighet, - en kone som forstår å bære seg litt klokt ad, så” (Ibsen, 1972: 422-423, første akt).

Nora har derfor vært sikker på at når Torvald bare får vite sannheten om alt hva hun har ofret av bekymring, arbeid og slit, vil han endelig få øynene opp for hennes egentlige person. ”Jeg har ventet så tålmodig nu i åtte år; For Herregud, jeg innså jo nok at det vidunderlige kommer ikke sånn til hverdags. Så brøt dette knusende inn over meg; og da var jeg så usvikelig viss på: nu kommer det vidunderlige. Da Krogstads brev lå der ute” (Ibsen, 1972: 478, tredje akt). Hun var sikker på at Torvald ville fylles med stolthet og glede. Torvalds takknemlighet ville vært bevis nok for Nora på at også hun som borgerlig hustru var verdt noe som menneske. Hennes identitet ville blitt mer enn bare en borgerlig ”beautiful”, hun ville blitt jevnbyrdig med Torvald. Side om side skulle de to, hustru og ektemann i respekt og kjærlighet, leve sammen i sitt likeverdige ekteskap. ”Det vidunderligste” blir på den måten gjennom min tolkning Nora-karakterens drøm om en ny identitet.

### **Moderne samfunn og nye idealer**

”Det vidunderligste” som Nora drømmer om krever ikke bare en offervillig ektemann, men et helt nytt samfunn, et samfunn bygget på andre idealer enn de idealene vi til nå har hørt var realiteten for Noras patriarkalske og borgerlige samtid. En av Henrik Ibsens samtidige teoretikere og menneskerettsforkjempere, John Stuart Mill beskriver i boken *The Subjection of Women* fra 1869, et idealsamfunn lignende det som Nora Helmer selv drømmer om i *Et*

*dukkehjems* avslutning. Henrik Ibsen hadde mest sannsynlig, som vi tidligere har vært inne på, lest Mills berømte verk om kvinneundertrykkelsen da han skrev *Et dukkehjem*. Selv fant Mill idealene til sitt moderne samfunn i den franske sosialismen og de sosialistiske ideene bak den franske revolusjon: frihet, likhet og brorskap. Mill frontet en liberalisme som ønsket å begrense den politiske, styrende makten og fremheve individets rettigheter i samfunnet. ”Frihet fra makt og tvang, frihet til individuell utfoldelse. Likhets for loven” (Mill, 2006: 10, innledning Elin Svenneby).

I denne politikken var alle mennesker, både kvinner og menn like representanter for menneskeheten. Den franske sosialismen inspirerte Mill til en erklæring om ”fullstendig likestilling mellom kjønnene og en ny tingenes orden med hensyn til kjønnenes forhold til hverandre” (Mill, 2006: 13, innledning Elin Svenneby). Først innenfor et slikt samfunn kunne genuin solidaritet mellom kjønnene bli en realitet, skriver Mill i *The Subjection of Women*: ”Hensikten med dette essayet er (...) å forklare grunnlaget for en oppfatning jeg har hatt helt fra den første tiden da jeg begynte å danne meg meninger om sosiale og politiske spørsmål: at prinsippet som regulerer de eksisterende sosiale relasjonene mellom kjønnene - det at det ene kjønn juridisk sett er underordnet det andre - er galt i seg selv og et av vår tids viktigste hindre for menneskelig utvikling, og at det bør erstattes med et prinsipp om absolutt likeverd, som hverken gir noen form for maktposisjon eller privilegium til den ene part eller umyndiggjør den andre” (Mill, 2006: 45).

Veien til kvinnens frigjøring gikk gjennom et åpnere og mer likestilt samfunn, der også kvinnen fikk tilgang til skolegang, studier, arbeid og andre borgerrettigheter, som for eksempel stemmeretten. Et slikt likestilt idealsamfunn mente Mill at ville få positiv innflytelse på både kvinner og menn. ”Mill så fram til en vesentlig, positiv samfunnsforandring når mannens makt var opphørt og mann og kvinne kunne leve som likestilte personer” (Mill, 2006: 10, Innledning Elin Svenneby). *Et dukkehjems* borgerlige samfunn derimot, hindrer ekteparet Helmer fra å oppleve ”det vidunderligste”. Når denne sannheten går opp for Nora, mister hun tilslutt troen på ”det vidunderligste”. ”Å, Torvald, jeg tror ikke lenger på noe vidunderlig” (Ibsen, 1972: 480, tredje akt). Nora ser ingen annen råd enn til å bryte løs fra den borgerlige familieidyllen. Nora skjønner at bare ved å forlate mann og barn har hun som kvinne i det borgerlige samfunnet mulighet til en individuell utvikling og til å finne en ny identitet, uavhengig det stereotype kjønnsrollemønsteret. ”Da din forskrekkelse var over, - ikke for hva der truet meg, men for hva du selv var utsatt for, og da hele faren var forbi, - da var det for deg som om slett ingen ting var skjedd. Jeg var akkurat

som før din lille sanglerke, din dukke, som du herefter skulle bære dobbelt varlig på hendene, siden den var så skjør og skrøpelig” (Ibsen, 1972: 479, tredje akt).

### “Feminine sublime”

Siste del av Paul Mattick Jr. artikkel “Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art” beskriver Mary Wollstonecraft og hennes alternative kjønnsrolle ”feminine sublime”. Vi har tidligere i oppgaven hørt hvordan Mary Wollstonecraft nektet å la seg avfinne med det faktum at den biologiske morsoppgaven skulle utestenge kvinnen fra alt annet. I teksten *Vindication of the Rights of Woman* skriver hun blant annet: ”Men morsoppgaven behøver slett ikke utestenge kvinnen fra alt annet. En sunn og frisk kvinne kan fortsatt sørge for å være velstelt, bidra til familiens forsørgelse om nødvendig, eller lese og konversere med begge kjønn og dermed utvikle sitt intellekt” (Wollstonecraft, i Rønning og Hanssen, 1994:165). Allikevel trenger ikke dette å bety at framtidskvinnen må velge mellom familieliv og individuell utvikling. ”Når jeg snakker om kvinnens særlige oppgaver - og jeg ser ingen vesensforskjell mellom kvinnens og en borgers eller en fars særlige oppgaver - mener jeg ikke å insinuere at de skal forlate sine familier” (Wollstonecraft, 1994:113). En mulig løsning som kombinerer rollene som hustru og mor med en mer tilfredsstillende, kvinnelig kjønnsrolle, finner nemlig Wollstonecraft i den alternative kjønnsrollen ”feminine sublime”.

For Paul Mattick Jr. er Mary Wollstonecraft tydelig Edmund Burkes store antagonist. Mattick viser til hvordan Wollstonecrafts blant annet uttrykker en sterk motstand mot de stereotypiske kjønnsroller i kunsten og samfunnet generelt. I følge Wollstonecraft vil en slik kjønnskarakterisering aldri virke positivt for kvinnen. Wollstonecraft peker på den iboende kategoriske konflikten som de stereotypiske kjønnsrollene inneholder. Spesielt kritisk er Wollstonecraft som kjent til den feminine kjønnsrollen ”beautiful” som hun mener bidrar til kvinnens undertrykkelse. Kvinnekjønnnet må isteden strekke seg etter den opphøyede og transcendent kjønnsrollen ”sublime”, skriver Wollstonecraft. “She contrasts ‘beauty of features’ or ‘a pretty woman, as an object of desire’ with ‘a fine woman, who inspires more sublime emotions by displaying intellectual beauty’ ” (Wollstonecraft, i Mattick, 1990: 299).

Wollstonecraft legger allikevel her vekt på at hun ikke mener det ”sublime” i den borgerlige, patriarkalske forstanden av ordet, der ”sublime” først og fremst er knyttet til maskuline egenskaper. Det vil nemlig aldri gane kvinnen å fornekte sitt eget kjønn og sin egen feminitet, til fordel for en maskulin væren. Å gi avkall på sin kvinnelighet, det er å gi avkall på en del av sin menneskelighet. Kvinnekjønnnet må isteden ta den “sublime”

kategorien tilbake og gjøre det opphøyede og storslagne til feminine og kvinnelige kvalitetstrekk. “In her basic reversal, Wollstonecraft calls on women to exemplify the sublimity absent from patriarchal society” (Mattick, 1990: 300). Wollstonecraft går langt i sin nytolkning av kjønnsrollene til kvinnens fordel. Hun vil på den måten foreta en avseksualisering av den ”sublime” kategorien og nekter for at det kun er de patriarkalske, borgerlige samfunnsidealene som skal kunne få avgjøre hva som kan kalles opphøyet. Kontroversielt påstår Wollstonecraft at mange menn aldri vil komme til å leve opp til den mektige sublime rollen, og at kvinner i like stor grad derfor kan fylle den ”sublime” kategorien.

På den måten søker Wollstonecraft en identitet som kan forene både kvinnen og mennesket i et felles hele, en kjønnsrolle hvor kvinnen både kan være fullt ut kvinne og fullt ut menneske samtidig, skriver Mattick. “Wollstonecraft’s argument is based on a set of reversals of the standard treatment of the beautiful and sublime” (Mattick, 1990: 300). En slik identitet vil gi kvinnekjønnnet en individuell og subjektiv personlighet. Tilbake står et kvinnelig selv, en rolle utenfor faste parameter, som representerer en moderne, frigjort kvinneskikkelse. Dette nye, moderne kvinneidealet kaller Wollstonecraft ”feminine sublime” og hevder skråsikkert at kun ”feminine sublime” er kvinnens idealtilstand. Ved at ”feminine sublime” er et kompromiss mellom de tradisjonelle, stereotype kjønnsrollene ”beautiful” og ”sublime”, mener jeg at kanskje nettopp ”feminine sublime” kan være den alternative løsningen for Nora Helmer og hennes kjønnsrolleproblematikk i *Et dukkehjem*. Oppgavens tidligere kapitler har vist hvordan Nora-rollen med sin kompleksitet inneholder to ulike identiteter. Nora er både en ”beautiful”, tradisjonell borgerlig kvinne og en mer moderne og frihetssøkende ”sublime” karakter. Den alternative kjønnsrollen ”feminine sublime” er raus nok til å kombinere alle Noras ulike sider i en felles harmoni.

Gjennom min tolkning er Mary Wollstonecrafts kvinneideal ”feminine sublime” derfor den kjønnsrollen som har mulighet til å dekke Nora Helmers ønske om en fri og selvstendig identitet, slik jeg mener den kommer til uttrykk i nøkkelbegrepet ”det vidunderligste”. Samtidig vil denne moderne kjønnsrollen gi Nora muligheten til å bli i hjemmet sitt, ”feminine sublime” gir nemlig rom for Nora til å være både en feminin, omsorgsfull hustru og mor og en transcendent, opphøyet framtidskvinne. På den måten kan en si at Henrik Ibsens *Et dukkehjem* var en igangsetter av det helt nye samlivet mellom kvinner og menn, bygget på jevnlike vilkår, som Mary Wollstonecraft allerede på slutten av 1700-tallet og John Stuart Mill på 1800-tallet, regnet som det mest ideelle for begge kjønn.

### Den franske revolusjon og ”feminine sublime”

Denne nye formen for ”kvinnelighet” som Mary Wollstonecraft beskriver i kjønnsrollen ”feminine sublime”, kan bare utvikles i et fritt og demokratisk samfunn. Frihet og demokrati var nettopp bakgrunnen for den franske revolusjon, slik John Stuart Mill tidligere var inne på i sin tekst. Det er på flere måter aktuelt å knytte revolusjonstanken til Mary Wollstonecrafts ide om ”feminine sublime”. Det var nemlig nettopp på barrikadene, under den franske revolusjon, at Mary Wollstonecraft finner sine mest berømte eksempler på ”feminine sublime”. For Wollstonecraft illustrerer nemlig ikke kvinnene under den franske revolusjonen den negative kjønnsrollen ”bad sublime” som Edmund Burke uttrykte frykt og avsky for, nei, for Wollstonecraft var de revolusjonære kvinnene heller det positive kvinneidealet ”feminine sublime”.

Wollstonecraft viser her til det berømte bildet av den franske revolusjon, malt av den franske kunstmaleren Eugène Delacroix (1798-1863). Dette maleriet *La Liberté guidant le peuple* (*Friheten fører folket*) fra 1830 viser hvordan en kvinneskikkelse leder folket fram over de døde kroppene til de falne på barrikadene.<sup>33</sup> Kvinnen holder det franske flagget *Trikoloren* i den ene hånden, et gevær med bajonett i den andre. Hun er en kvinne som slåss som en kriger, side om side med mennene. Sterk og mektig framstår hun, ja nærmest som en overjordisk gudinne. Denne berømte kvinneskikkelsen skal personifisere friheten på barrikadene, skriver Paul Mattick Jr.

Som en utfyllende detalj til kvinnene under den franske revolusjon, beskriver Simone de Beauvoir i *Det annet kjønn* hvordan det var et faktum at revolusjonens kjempende kvinner nettopp stammet fra de samfunnsklasser av folket med størst, naturlig likestilling mellom mann og kvinne. Kvinnene hadde rett til å arbeide selvstendig, for eksempel med salg og handel, og bondekonene på landet var en naturlig og vesentlig betingelse for at jordbruksarbeidet skulle gå rundt. Av den grunn ble disse arbeiderklassekvinnene under hele det monarkiske eneveldets periode respektert av det motsatte kjønn og behandlet som mannens like: ”deres eiendeler, deres interesser og deres bekymringer er felles; hun har stor autoritet i huset” (Beauvoir, 2000: 160-161).

Allikevel, til tross for sin maskuline styrke, uttrykte revolusjonens kvinner eksemplifisert ved Delacroixs maleri, en femininitet. Hennes bare bryst som kommer til syne under en kjolen som delvis har sklidd ned, symboliserer blant annet denne femininitet. “Gun

---

<sup>33</sup> Bakgrunnsinformasjon rundt Eugène Delacroix og *La Liberté guidant le peuple* hentet fra Det Store Norske Leksikon: [http://snl.no/Eugène\\_Delacroix](http://snl.no/Eugène_Delacroix) , sitert 28.03.2014.

in one hand, tricolor in the other, her bare breasts demonstrating her continued sexual presence, she appears at the barricade not as destroyer of the order but as incarnation of a new order in which the bourgeois and labouring classes will create a common destiny” (Mattick, 1990: 300). Sett på den måten, var det derfor kanskje ingen tilfeldighet at nettopp disse revolusjonens kvinner skulle bli Wollstonecrafts symbol på idealkvinnen, både sterk, feminin og fri. “That these were not the only possibilities is demonstrated by Delacroix’s *Liberty Leading the People*, in which we have the transformation of the Burkean mob of the ‘vilest of women’ into a revolutionary avatar of Mary Wollstonecraft’s feminine sublime” (Mattick, 1990: 300). Ved å trekke inn Mary Wollstonecrafts teorier i sin artikkel, viser Mattick at alle stereotypier er mulig å brytes, og at det moderne samfunnets oppgave nå ble å skape nye rolle-konstellasjoner som var tilfredsstillende både for menn og kvinner.



## IV. Stereotypienes fordeler og ulemper. Drøfting og analyse

### Kapittel 16. Kan *Et dukkehjem*s stereotypier føre til dets universalitet?

#### Oppgavens spørsmål og intensjon

I dette avsluttende kapittelet skal jeg sammenstille all den kunnskap og innsikt som jeg har tilegnet meg gjennom arbeidet med masteroppgaven min. Gjennom drøfting og analyse av oppgavens hovedtema knyttet til stereotypier, ønsker jeg å komme fram til de utvalgte stereotypienes virkning på en undersøkelse av Nora Helmer og *Et dukkehjem*.

Min motivasjonen for denne masteroppgaven er tverrestetisk. I begynnelsen av oppgaven beskrev jeg hvordan Paul Mattick Jr.'s artikkel "Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art" inspirerte meg til utformingen av tema og problemstilling. Paul Mattick Jr. skriver som kjent i denne teksten om det kunsthistoriske fenomenet "beautiful" og "sublime", en kjønnsinndeling i kunsten og samfunnet, som bidro til at jeg så kunsthistorien i et nytt lys. Kjønnsstereotypiene "beautiful" og "sublime" er mine to hovedkategorier av de stereotypiene som jeg i denne oppgaven har analysert karakteren Nora opp mot. De andre stereotypiene som jeg beskriver i oppgaven min kan fordeles inn under disse to etter sin egenart, slik som det også fremgår av oppgavens disposisjon.

Matticks artikkel beskriver hvordan kunst og samfunn henger sammen. Dette er en kjent sak, men at konkrete kjønnsstereotypier i kunsten kan ha bidratt til å utforme samfunnets syn på kvinner og menn, var en ny og interessant oppdagelse for meg. Et slikt perspektiv på kunsten og samfunnet mener jeg kan bidra til å gi kunsten en viktig samfunnsmessig og politisk betydning. Med dette perspektivet får kunsten herved en ny aktualitet innenfor likestillingsdebatten opp gjennom historiens løp. Av den grunn falt mitt valg på teaterstykket *Et dukkehjem*, med rollekarakteren Nora Helmer i spissen, da jeg skulle finne kunstneriske undersøkelsesobjekter til oppgaven. Dette stykket er nettopp berømt for å være blant annet samfunnspolitisk og et aktuelt bidrag innenfor debatten om likestilling mellom kjønnene på slutten av 1800-tallet.

Samtidig er Nora og *Et dukkehjem* berømt for sin kunstneriske kompleksitet og mangfoldighet både innenfor tema, handling og sjanger. Slik ble disse teatervitenskapelige undersøkelsesobjektene aktuelle innenfor en tverrestetisk oppgave med hovedfordypning i teatervitenskap. Det ville derfor være aktuelt og relevant å bruke både estetisk teori, kjønnsteori og teatervitenskapelig teori i en og samme undersøkelse. Jeg mener at jeg med

dette tverrestetiske perspektivet nettopp kan tilføre en ny dimensjon til forståelsen av Henrik Ibsens drama og rollekarakteren Nora, på tross av alle tidligere tekster og undersøkelser som behandler dette stykket.

Kunne en slik tverrestetisk undersøkelse virke klargjørende? var spørsmålet jeg stilte meg. Ville den utvalgte, tverrestetiske filosofien kunne bidra med en ny innsikt når det gjaldt Nora og hennes situasjon i dukkehjemmet? Var det mulig at en slik undersøkelse på tvers av ulike fagfelt kunne hjelpe meg til bedre å forstå Noras dramatiske valg om å forlate mann og barn, til fordel for en ny og fri eksistens, slik hun gjør i stykkets avslutning? Undersøkelsen min er snart i mål, nå gjenstår en siste evaluering av prosjektet opp mot målsettingen og problemstillingen som lyder som følger: Kan karakteren Nora fra *Et dukkehjem* passe inn i utvalgte stereotypiske definisjoner?

### **Nora Helmer i lys av kjønnsstereotypiene**

For å oppsummere resultatene av hva jeg konkret har kommet fram til vedrørende kjønnsstereotyper og Nora Helmer, vil jeg begynne med at Nora i første del av stykket først og fremst presenteres som en tradisjonell borgerlig kvinne. Hun er sjarmerende, vakker, myk og underdanig. Slik fremstår hun som den tidstypiske, feminine kjønnskategorien "beautiful". Til å begynne med er Nora også en omsorgsfull og kjærlig hustru og mor. Hele sin eksistens er hun villig til å ofre for ektemannen Torvald, på den måten fremstår Nora nærmest som en oppofrende madonnaskikkelse. Dog er Nora også, i begynnelsen av stykket, "den andre", en definisjon som viser til den immanente og undertrykte posisjonen hun er satt inn i av sin patriarkalske ektemann og det dominerende borgerlige samfunnet på slutten av 1800-tallet, og ektemannen Torvald blir samtidig, slik jeg ser ham, selve prototypen på en idealistisk, borgerlig ektemann fra den tiden. Disse ovenfornevnte karakteristikkene, "beautiful", hustru og mor, madonna, "den andre" og Torvalds borgerlige mannsrolle, representerer kapitlene i den andre hoveddelen av oppgaven min med overskriften "Beautiful".

Videre foregår det en utvikling i Noras personlighet og stereotypiske kjønnsroller etter hvert som stykkets handling og dramatik utspiller seg. Nora avdekker en mørkere dimensjon i sitt indre. I motsetning til sin tidligere så lyse, feminine og overfladiske væren, er hun nå sikker, sterk, handlekraftig og mektig. Nora fremstår nå som den "sublime" kjønnsstereotypien, og strekker sin eksistens mot uante, transcendent høyder. Denne "nye" Nora viser maskuline kvalitetstrekk og trer frem nærmest som en "androgyn" kvinneskikkelse, sett i perspektiv av sin borgerlige samtid. Hennes lek, flørt, spill og tarantelladans blir nå for "Capripiken" og "gledespiken" Nora mer alvorlig, ut i fra en

”sublime” sammenheng. Samtidig søker Nora kunnskap og visdom som kategorien ”The new woman”. I det borgerlige, mannsdominerte samfunnet fremstår denne ”nye”, ”sublime” Nora dog som både egoistisk, skremmende og moralsk farlig, og dømmes slik som den negative stereotypen ”bad sublime”.

Den siste stereotypen jeg undersøker Nora opp mot, i oppgavens tredjedel ”Sublime”, er den alternative kjønnsrollen ”feminine sublime”. En idealrolle for kvinnekjønn, i følge deler av oppgavens estetiske filosofi, fordi den kan kombinere Noras feminine sider med transcendent handling og individuell utvikling. Gjennom kjønnsstereotypen ”feminine sublime” kan Nora bli akkurat så mangfoldig og menneskelig, med flere fasetter, slik som mennesket i virkelighetens verden er. Som en ”feminine sublime” type kunne Nora derfor ha blitt i dukkehjemmet og samtidig opplevd individuell utvikling og transcendens, men ville det da fortsatt ha vært et ”dukkehjem”? Nei, jeg tror det var viktig at Henrik Ibsen ikke valgte denne alternative stereotypen da han skapte sin Nora. En ”feminine sublime” Nora ville ikke på samme måte ha rystet verden og vekket menneskene, slik hun gjorde ved sine dramatiske og kontroversielle valg. *Et dukkehjem* hadde da heller ikke blitt det berømte, hjerteskjærende dramaet det faktisk er, et stykke som ryster oss like sterkt i dag som for over hundre år siden på Ibsens egen tid! Jeg vil derfor hevde at de to motsetningsfulle stereotypene ”beautiful” og ”sublime”, slik jeg mener å finne dem i Henrik Ibsens drama, har hatt en positiv betydning for dette stykket, en tanke jeg skal holde fast ved og fortsette å drøfte i kapittelets neste avsnitt.

### **En definisjon av stereotyper**

Når jeg i denne oppgaven knytter Nora til kjønnskategoriene ”beautiful” og ”sublime” og de estetiske teorier rundt disse begrepene, setter jeg derved *Et dukkehjem* inn i en større kunsthistorisk sammenheng, i følge min tolkning. Ut i fra denne historiske sammenhengen, slik den blant annet kommer til uttrykk i Paul Mattick Jr. sin artikkel, kan jeg se at nettopp slike utpregede feminine og maskuline kvalitetstrekk har blitt brukt for å beskrive og kategorisere kunst opp gjennom århundrene helt fra antikkens tid. For å finne grunnen til at man gjennom alle disse årene har benyttet en form for kjønnskategorisering i kunsten, vil jeg, slik jeg antydte i oppgavens innledning, undersøke nærmere hva en stereotypi egentlig er. Da blir spørsmålet, hvordan defineres begrepet stereotypi? Er stereotyper bare kunstige, oppkonstruerte illusjoner, eller har disse begrepene sin rot i virkeligheten?

I følge min tolkning, er stereotyper en måte å ordne og kategorisere verden på. Det betyr at man forbinder bestemte mennesker med visse personlighetstrekk og kvaliteter, i relasjon til samfunnets normer og tendenser. Ved å kategorisere mennesker i grupper med

individer med lignende karaktertrekk, vil man kunne kjenne igjen og forbinde spesifikke trekk og kvaliteter med de ulike gruppene. Slik kategoriserer man menneskeheten i kvinne - mann, feminin - maskulin, borgerlig - moderne, "beautiful" - "sublime" osv. Dette er en kollektiv kategorisering fordi mennesker blir påvirket av andres syn og holdninger. Det er samfunnsopinionens meninger som teller, og samfunnet setter standarden for akseptabel og ikke akseptabel væren. For eksempel var, som vi tidligere i oppgaven har vært inne på, en korrekt oppførsel for en kvinne i det borgerlige samfunnet å være en gift hustru og mor som tok vare på hjem og familie, ergo kategorien "beautiful". Det har til alle tider eksistert slike klare, fastlagte forestillinger i samfunnet om menneskets væren.

Gjennom mitt arbeid med stereotypier, har jeg kommet fram til at behovet for å ordne og kategorisere verden ligger dypt forankret i menneskets sinn. Stereotypier kan nemlig bidra til å gjøre verden enklere og mer overskuelig for oss. Ved hjelp av stereotypier trenger ikke mennesket alltid selv å bevisst definere verden rundt seg, isteden ligger de fastsatte stereotypiske definisjonene i vår underbevissthet og kategoriserer for oss. Slik var Noras situasjon i begynnelsen av *Et dukkehjem*, da hun istedenfor å leve ut sin ekte, individuelle identitet, kun fulgte det borgerlige samfunnets krav og forventninger til henne som kvinne, hustru og mor. Livet blir mer stabilt og forutsigbart når stereotypiene får dominere synet på verden, og det trygge og tradisjonelle var jo nettopp det mest ønskelige i det borgerlige 1800-talls samfunnet.

Problemet er bare det at stereotypier ofte er sterkt forenklede og overfladiske bilder av menneskets personlighet som snarere uttrykker folks oppfatninger enn selve sannheten om den virkelige verden. Livet er aldri så svart - hvitt som stereotypiene definerer det til å være. En stereotypi er derfor ingen original, men isteden et menneskeskapt trykk, en gjentakelse, et rollespill. Når Nora og Torvald spilte ut sine stereotypiske kjønnsroller i dukkehjemmet istedenfor å søke etter en sann eksistens, ble deres liv falskt og illusjonistisk. Når kjønnsstereotypiene i det borgerlige samfunnet ble gjenskapt på nytt og på nytt, i generasjon etter generasjon, førte det tilslutt til en personlighetskrise for det "moderne mennesket" på slutten av 1800-tallet, da mennesket ikke lenger passet like godt inn i den trangsynte, patriarkalske kategoriseringen, slik Nora Helmer i stykket selv fikk erfare.

Jeg tror at stereotypienes rolle i kunsten er beslektet med deres funksjon i det virkelige livet. Med dette mener jeg at nettopp ved å bruke kjente, stereotypiske kategorier i teaterkunsten, for eksempel knyttet til kjønn, trer rollekarakterene klart og tydelig fram. Publikum kan med en gang skjønne hva det er snakk om, og raskt og enkelt leve seg inn i stykkets handling. I følge min tolkning, vil det lettere skapes en gjenkjennelse ved bruk av

stereotypiske rollekarakter. Det borgerlige teaterpublikummet så Nora i første del av *Et dukkehjem* og kunne straks identifisere seg med hennes borgerlige eksistens som ”beautiful”. Nora kunne til å begynne med ha vært en av dem. Flere av oppgavens teoretiske tekster beskriver nettopp hvordan kvinnene i det borgerlige 1800-tallssamfunnet ofte fremstod som utpreget ”beautiful” karakterer som levde innenfor en innsnevret og kontrollert tilværelse. Ved at stereotypiene setter fokus på denne autoritære, kvinneundertrykkende, patriarkalske kulturen, får jeg en større forståelse for Noras skjebnesvangre avgjørelse i stykkets avslutning, da hun velger å forlate mann og barn. Oppgavens stereotypier bidrar slik til å vektlegge nødvendigheten av Noras frihetsrevolusjon i slutten av stykket.

### **Universelle stereotypier**

Litt etter litt, ettersom *Et dukkehjems* handling skrider, frem avdekker Nora sin mørkere og mer sammensatte personlighet som hittil har vært skjult for Torvald og omverdenen generelt: Noras ville og utemmede tarantelladans, hennes behov for makt og kontroll over mennene i sitt liv, at hun kalkulerende går bak sin ektemanns rygg og foretar selvstendige, kontroversielle valg. Tilslutt leder denne personlighetsutvikling fram til det dramatiske bruddet med Noras tidligere så korrekte og borgerlige kvinnetilværelse og en avskjed med den stereotypiske kjønnsrollen ”beautiful”. Dette dramatiske skiftet i Noras personlighet skapte som kjent sjokk og forferdelse både i dukkehjemmet og hos datidens borgerlige publikum rundt stykkets utgivelse og premieredato, vinteren 1879, og nettopp dette dramatiske elementet har fortsatt å forferde publikum gjennom årenes løp.

Når Nora bryter ut av stereotypien ”beautiful” og går over i en ny, ”sublime” eksistens, må hun antagelig ha fremstått som både ustabil og truende for det borgerlige samfunnets patriarkalske idealer. For hva ville vel skje hvis kvinnene i det virkelige samfunnet fulgte Noras eksempel? Den borgerlige familiens dominans, den patriarkalske makten, den opphøyde idealismen i samfunnet, alt dette stod i fare for å rakne hvis kvinnene brøt ut av sin eksistens som ”beautiful”, forlot hustru- og morsrollen til fordel for frihet og individuell utvikling. Noras individuelle utvikling, modige frihetskamp og dramatiske avskjed sammenfattes, etter min mening, i kategorien ”sublime”, men det var ikke plass til den ”sublime” Nora i det borgerlige samfunnet.

Allikevel var det samtidig mange som også forgudet Nora Helmer, som løftet henne fram som et symbol på frihet, demokrati og likestilling for begge kjønn. Karakteren Nora ble slik også et sterkt, mektig og moderne kvinneideal til etterfølgelse, spesielt kanskje for mange kvinner og liberale menn, som dramatikerens Ibsen selv. I følge Joan Templeton var Nora en

av de rollekarakterene Henrik Ibsen holdt aller mest av, “the plain truth that Ibsen admired, even adored, Nora Helmer. Among all his characters, she was both the most real to him and his favourite” (Templeton, 1997: 124). Hun ble en transcendent og opphøyet idealkvinne, en slik kvinneskikkelse som både Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, John Stuart Mill og de andre moderne, nytenkende teoretikere, beskrevet tidligere i oppgaven, drømte om og ønsket seg. Det som gjør Nora så ekstra spesiell, er nettopp dette at hun bryter med den borgerlige, ”beautiful”-stereotypen, trosser det borgerlige samfunnets normer og forlater sin elskede familie for å nå sitt store, lysende ideal om ”det vidunderligste”.

Av den grunn vil jeg hevde at uansett om man fordømmer eller lovpriser Nora, så er det nettopp hennes mektige transformasjon fra ”beautiful” til ”sublime” som har gjort henne til en så berømt kvinnelig rollekarakter som hun ble på Ibsens egen tid og har fortsatt å være opp gjennom historiens løp. Den skjebnesvangre avskjeden med familien er nødvendig for at Nora skal bli dette mektige symbolet på det frihetssøkende mennesket. For å underbygge denne påstanden, velger jeg å vende tilbake til Paul Mattick Jr.’s teorier om kategoriene ”beautiful” og sublime”, knyttet til Edmund Burkes beskrivelser av den ”sublime” kategorien: ”Ledemotivet for den estetiske tenkningen er det opphøyde og uutgrunnelige, det ’sublime’ som griper oss fordi vi ikke evner å tenke gjennom det og bli klok på det: ’vill og skrekkinnjagende natur, uendelighet i tid og rom, men også skremmende og grusomme handlinger’ ” (Burke, 2007: viii, innledende essay av Raino Malnes). Burke mente altså at slike fenomener var egnet til å gjøre langt dypere inntrykk enn det som er vakkert, fattbart eller tiltalende.

Jeg har tidligere i kapittelet beskrevet hvordan stereotyper i kunsten bidrar til å tydeliggjøre, avgrense og kategorisere både rollekarakterer og deres handlinger for teaterpublikummet. Stereotypene bidrar til å tydeliggjøre Noras rollekarakter og den forvandlingen hun gjennomgår. Stereotypene setter hennes tosidige personlighet på spissen, man ser tydelig både hennes ”beautiful” og hennes ”sublime” eksistens. På den måten vil jeg hevde at det var et svært klokt valg av Henrik Ibsen å ikle sin heltinne en slik svart - hvit dualisme, der hun går fra å være myk, underdanig og feminin til å bli sterk, handlekraftig og ”maskulin”. Denne kontrastfylte utviklingen skapte en form for sjokkeffekt hos publikum, og er kanskje det elementet i *Et dukkehjem* som gjorde, og fortsatt gjør, størst inntrykk på tilskuerne. Allikevel er det viktig å slå fast at når jeg i denne oppgaven har valgt å analysere *Et dukkehjem* og Nora Helmer opp mot kjønnsstereotyper, så har dette vært fullt og helt min egen problematikk og ikke basert på Henrik Ibsens egne uttalelser. Selv nevner aldri Ibsen det

konkrete ordet stereotypi, det er først og fremst jeg som knytter dramatikerens og hans teaterkunst til dette fenomenet.

Ved at Nora-rollen har blitt en slik moderne, revolusjonær, frihetssøkende pioner, har hun samtidig blitt et mektig symbol på en universell frihetskamp som mennesker til alle tider kan kjenne seg igjen i. Lengselen etter å få være seg selv fullt ut, på tross av samfunnets normer og regler, er ikke knyttet til en bestemt tidsperiode og går ikke ut på dato, selv om denne frihetslengselen kanskje var spesielt utbredt i den borgerlige tidsperioden, knyttet til revolusjonenes tidsalder og modernismens fremvekst i Europa. *Et dukkehjem*s tematikk blir på denne måten universell og evig aktuell, og jeg vil av den grunn konkludere med at det blant annet er de utbredte, stereotypiske kategoriene i stykket som har bidratt til *Et dukkehjem*s status som verdensklassiker. Stereotypiene har løftet stykket opp på et viktig, eksistensielt plan, men har også tilført stykket en sterk politisk og samfunnskritisk dimensjon. Selv om vi umulig kan vite hva som skjer med Nora etter at hun har forlatt dukkehjemmet, har nok hennes ønske og aktive handling for å forandre sin livssituasjon bidratt til en prosess i samfunnet mot et demokratisk samfunn med kvinnefrigjøring og større likestilling mellom kjønnene. Slik kan den samfunnskritiske kunsten være med på å gjøre en viktig forskjell i verden.

Spørsmålet blir om denne universelle og samfunnsaktuelle dimensjonen i stykket og karakteren Nora hadde kunnet fremstå så klart og tydelig uten en analyse ved hjelp av stereotyper. Slik jeg ser det, har stereotypiene tydeliggjort Nora og hennes dilemma, både på det personlige og det politiske plan. Stereotypiene bidrar i stor grad til at jeg nå, etter arbeidet med analysen, kan forstå Nora og støtte hennes vanskelige valg om å forlate Torvald og barna sine.

### **Avslutning og konklusjon**

Når jeg nå avslutningsvis skal komme fram til en samlende konklusjon på masteroppgavens problemstilling og analyserende arbeid: Kan karakteren Nora fra *Et dukkehjem* passe inn i utvalgte stereotypiske definisjoner? Og videre om en slik undersøkelse kan virke berikende eller bare innskrenkende på en undersøkelse av henne? Ut i fra den innsikten som arbeidet med dette stoffet har gitt meg, mener jeg nå å ha funnet tilstrekkelig bekreftelse på at Nora kan settes inn i de stereotypiske kjønnskategoriene ”beautiful” og ”sublime”, og disse stereotypienes positive og negative underliggende kategorier, som ”hustru og mor”, ”madonna”, ”den andre”, ”en androgyn kvinneskikkelse”, ”Capripiken”, ”gledespiken”,

”The new woman”, ”bad sublime” og ”feminine sublime”, slik hun framstår i de ulike deler av *Et dukkehjem*.

De tverrestetiske stereotypiene, funnet i estetisk, teatervitenskapelig og feministisk teori, har videre virket berikende og utfyllende i min undersøkelse. Jeg har kommet fram til at stereotypier i det virkelige samfunnet lett blir undertrykkende, innskrenkende og diskriminerende, men denne oppgaven viser også at benyttelsen av stereotypier i kunsten kan virke bevisstgjørende og sette søkelyset på dekadente, foreldete, skjevheter i samfunnet. De fører til ettertanke og kritisk overveielse av de konvensjonelle vaner, fenomener og tradisjoner som har befestet seg gjennom generasjonene og som vi tidligere kanskje har godtatt blindt, uten å ta i bruk vår egen dømmekraft og selvrefleksjon. Slik kan vi gjennom kunsten se verden med nye øyne.



### Litteraturliste

- Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Innledning av Toril Moi. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas Of the Sublime and Beautiful*. Redigering og innledning av Adam Phillis. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Burke, Edmund. 2007. *Betraktninger over revolusjonen i Frankrike*. Innledende essay av Raino Malnes. Bokklubbens kulturbibliotek, Oslo.
- Finney, Gail. 1989. *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of the Century*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Engels, Friedrich. 1970. *Familiens, privateiendommens og statens opprinnelse*. I tilknytning til Lewis H. Morgans forskning. Forord av Harald Holm. Annen norske utgave. Forlaget Ny Dag, Oslo.
- Finney, Gail. 1989. *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of the Century*. Cornell University Press. Ithava and London.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and theatre*. Routledge, London.
- Ferris, Lesley. 1990. *Acting Women. Images of Women in Theatre*. 1990. Macmillan Education LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London.
- He, Chengzhou. 2008. "Ibsen's men in trouble: Masculinity and Norwegian Modernity". I *Ibsen Studies* 8:2, s. 134-149. Routledge, London.
- Hegel, G W F. 2006. *Rettsfilosofi*. Vidarforlaget A/S. Oslo.
- Holledge, Julie. 2010 "Kap 14. Seeing Nora in your mirror: The role of theatrical characters in the playing of self". I *Ibsen and the Modern Self*. Edited by Kwok-kan Tam, Terry Sin-han Yip, Frode Helland. Acta Ibseniana VII. S. 204-223. Centre for Ibsens Studies University of Oslo.
- Hov, Live. 2010. "Enter Nora. The first three productions of A Doll's House, in Denmark, Sweden and Norway" i *Nordic Theatre Studies*. Volume 22. S. 28-43. Rikard Hoogland. red. "Borders in a Theatrical Landscape". Föreningen Nordiska Teaterforskare / The Association of Nordic Theatre Scholars, Stockholm
- Hov, Live. 2012. "The new woman" - en ny stereotypi på tvers av de tradisjonelle kvinnerollene". I *Dette skrev kvinner*. Teigen, Lene T. (red). S. 35-48. Vidarforlaget, Oslo.

- Ibsen, Henrik. 1972. *Et dukkehjem*. Henrik Ibsens Samlede Verker, Bind 2. Gyldendal Norske Forlag AS. Oslo.
- Lindberg, Anna Lena (red.). 2001. *Den maskuline mystiken. Konst, kön och modernitet*. Studentlitteratur, Lund.
- Marker, Frederick J. & Marker, Lise-Lone. 1989. *Ibsen's lively art. A performance study of the major plays*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne and Sydney.
- Mattick, Jr., Paul. 1990. "Beautiful and Sublime: Gender Totemism in the Constitution of Art" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 48, number 4, s. 293-303. The American Society for Aesthetics, Edmonton, Alberta.
- Mill, John Stuart. 2006. *Kvinneundertrykkelsen*. Oversatt av Kai Swensen. Innledning Elin Svenneby. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Moi, Toril. 2006. *Ibsen's modernism*, 2006. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2010. *Émile, ou de l'éducation*, (*Emile - Eller om oppdragelse*). Oversatt og forord av Kirsten Marianne Bessesen. Etterord av Hans Kolstad. Vidarforlaget, Oslo.
- Rønning, Anne Holden og Hanssen, Toril (red.). 1994. *Feminismens Klassikere. "Betraktninger omkring den fornedrelsen som av ulike årsaker rammer kvinnen" og andre tekster av Mary Wollstonecraft*. Oversatt av Toril Hanssen. M.F.L. Pax Forlag A/S. Oslo.
- Rønning, Helg. 2006. *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Gyldendal Norske Forlag AS. Oslo.
- Sin-han Yip, Terry. 2010. "Kap. 7. The emergence of androgynous women in A Doll's House and The Lady from the Sea". I *Ibsen and the Modern Self*. Edited by Kwok-kan Tam, Terry Sin-han Yip, Frode Helland. Acta Ibseniana VII. S. 91-105. Centre for Ibsen Studies University of Oslo. Oslo.
- Stanley, Cavell. 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Templeton, Joan. 1997. *Ibsen's Women*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Törnqvist, Egil. 1995. *Ibsen A Doll's House*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Wirmark, Margareta. 2000. *Noras systrar. Nordisk dramatik och teater 1879-1899*. Carlssons Bokförlag, Stockholm.
- Wirmark, Margareta. 2006. *Nora Nora*. Carlssons Bokförlag, Stockholm.

**Nettressurser**

<http://snl.no>

[www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen](http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen)

<http://snl.no/.search?query=den+tyske+idealismen>

<http://ibsen.nb.no/id/355.0>

[http://ibsen.uio.no/DRVIT\\_Du%7CDu41113a\\_1r\\_1v.xhtml?fac=Ja](http://ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDu41113a_1r_1v.xhtml?fac=Ja)